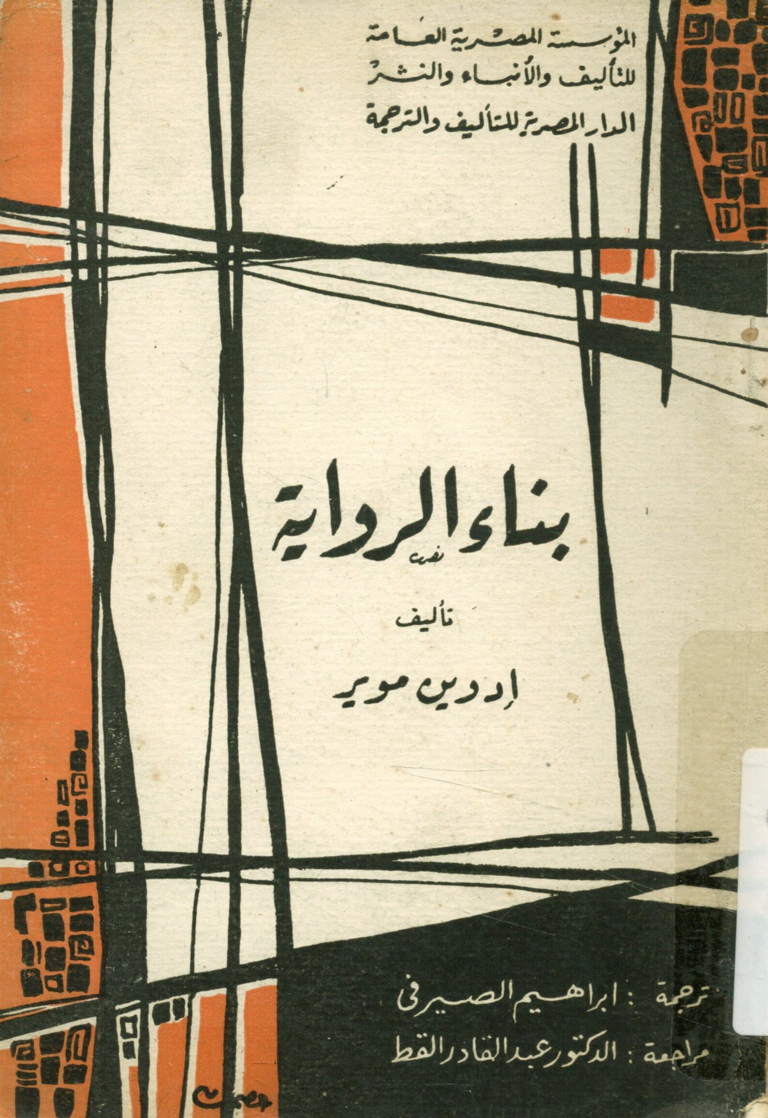

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والأنباء والنشر
الدار المصرية للتأليف والترجمة
بناء الرواية
تأليف
إدوين موير
ترجمة : ابراهيم الصيرفي
مراجعة : الدكتور عبد القادر القط

بناء الرواية

تأليف

إدوين موير

ترجمة : ابراهيم الصيرفي
مراجعة : الدكتور عبد القادر القط

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر الدار المصرية للتأليف والترجمة

دار الجيل للطباعة ٤١ ش [illegible] - الفجالة
تليفون ٩٠٥٢٩٦

الفصل الأول

رواية الحدث ورواية الشخصية

غرض هذا الكتاب دراسة الأسس التي يقوم عليها بناء الرواية. ومن الواضح أنه لا يمكن حصر تلك الأسس في مثال لرواية واحدة مهما يكن شأنها. وعلى ذلك فسوف أتبع المنهاج التالي : سأقسم الرواية إلى أقسام أولية ولكن يسهل التعرف عليها ، ولن أعنى بنوع واحد من البناء فحسب ، بل بعدة أنواع ، وسأكشف ، إذا تيسر ذلك ، عن القوانين التي تعمل في كل منها ، وأجد المبرر الجمالي لتلك القوانين. ثم سأحاول أن أبين أن هذه القوانين في كل مظاهرها تنبع من ضرورة عامة وتستهدي مبدأ عاما .

على أنه من الخير تحديد مجالنا قبل الإيغال فيه ؛ وذلك بالإشارة إلى ما يقع وراء تلك الحدود . وقد ظهرت في السنوات الأخيرة ثلاثة كتب هامة عن الرواية لكتاب موهوبين ، تعالج جوانب شائقة في الموضوع ؛ هي: « صنعة الرواية » « The Craft of the Novel »

تأليف پرسى لبوك Mr. Percy Lubbock ، وقد اهتم فيه بالشكل أساساً . ورغم أنه يورد أشياء عديدة قيمة ، فإنه لا يكشف لنا ماهية ذلك الشكل . بيد أنه من الواضح أنه يعنى به شيئاً يختلف عما نقصد به « البناء » هنا ، فالشكل كما يفهمه يعتمد على ما يسميه « بوجهة النظر » ، وهو يتضمن التزام الكاتب بموقف من موضوعه ضيق محدد تحديداً صارماً لا يحيد عنه ، كما يفعل هنرى چيمس ، على سبيل المثال . فمستر لبوك يتناول نمطا معينا للبناء ، لا البناء عامة ، ثم يتبعه ا . م . فورستر Mr. E.M. Forster بكتابه « جوانب الرواية » « Aspects of the Novel » وهو لا يحفل كثيراً بالشكل ، كما أنه لا يرى داعياً لارتباط الرواية « بوجهة نظر » واحدة ، حسبه أن يثب بنا الروائى إلى الاقتناع بشخصياته وأن يقدم لنا « الحياة » . ثم يظهر بعدهما چون كاروثر Mr. John Caruther بمقاله الصغير الحافل « شهر زاد » أو « مستقبل الرواية الانجليزية » مبرهناً فيه على حتمية أن تكون الرواية ذات شكل ، وذلك لأن الأستاذ وايتهد يقول بأن للحياة شكلا . فهو يرى أن مادية القرن التاسع عشر بما تتضمنه من إنكار للغاية قد أصبحت فلسفة عتيقة ، وعلينا أن نؤمن الآن « بالغاية العضوية » ، فللحياة وفق هذا شكل ، وإذن

فينبغى أن يكون للرواية شكل . وسيحرر روائى المستقبل نفسه « من المعتقدات الزائفة التى تقيد حرية الروائيين اليوم ، وهى أن كلية الأشياء ليست ما هى عليه فى الحياة وأن كل محاولة لبلوغ « الكلى » فى الفن ينبغى أن تظل ، على أحسن الفروض ، ضرباً من الخداع ». وسيؤمن ، بدلا من ذلك ، أنه بتشكيل عمله الإبداعى فى نمط عضوى إنما يفعل عملا يتفق وروح الحياة ذاتها ، وأن « الأشياء المترابطة المليئة » التى يصنعها تشمل نفس النوع من الحقيقة ونفس النوع من الصدق ، اللذين يمكن أن يعثر عليهما من حوله فى عالم الحقيقة الملموسة الخالصة ، وسيدرك أنه إنما يتخير ليكشف ما هو موجود فحسب .

ولبوك هو الكاتب الوحيد من بين هؤلاء الكتاب الثلاثة ، الذى يراعى بعين يقظة جانب الموضوع . وفى الحق أنه متزمت ، ولكى ترضيه عليك أن تسلك به الطريق الوعر . وكلما زادت الصعوبة كلما كان ذلك أفضل ، بل قد يذهب المرء إلى الزعم بأن الصعوبة فى الرواية تغدو عنده مصدراً جديداً للمتعة الجمالية . غير أن له ميزة نادرة هى اهتمامه بالرواية بوصفها شكلا محدداً فى الفن لا مجرد مظهر من مظاهر الحياة . وهو من غير شك قد يتفق مع كاروثر فى أن للحياة شكلا ، إلا أنه يتذوق حقيقة الفرق بين هذا الشكل والشكل فى

الرواية . وقد يتفق مع مستر فورستر فى وجوب أن تقدم لنا الرواية « حياة » غير أنه قد يتساءل : أية حياة ؟ وما الفرق بين الحياة كما نحياها والحياة عند ثاكرى وهنرى چيمس؟ . وباختصار فإنه لا ينسى الرواية طيلة دراسته للرواية ، أما مستر فورستر فيرى أن الرواية لا بد أن تقدم إلينا الحياة ، لأن الحياة تعطينا الرواية . ويرى كاروثر وجـــوب أن تتمثل الرواية شكلا لأن للحياة شكلا ، وكلاهما على صواب ولا شك ، ولـكنهما ينسيان شيئا: هو الرواية .

وأول شىء على المرء أن يفعله ليذكر الرواية أن يفرض (أعنى أن ينسى) مايتعلق بالحياة وأن لها شكلا ، فالحق أنه إذا كان الروائى يكتب عن الحياة فليس ذلك بمستغرب فإنها الموضوع الوحيد الذى يعرف عنه شيئاً ما ، وليس بعجيب أيضا أن يضع الحياة دائما فى شكل حين يكتب ، مهما يكن رأيه فى الحياة ، إنه يفعل ذلك لأنه يقرر شيئا ، أما الحياة فلا تفعل شيئا كهذا . وهو قد يقول فى تقريره ذلك إن الحياة فوضى أو إنها منظمة ، وقد يكون ذلك التقرير واضحا إلى حد ما . بل قد يكون أوضح من الحياة ذاتها ، إن لم يكن يكتب على طريقة مس جروترود شتاين Miss Grutrude Stien . والأمر فى غاية الوضوح فنحن لا يخطر ببالنا قط أن نشكو من أن برمنجهام

Birmingham أو كلايهام Clap:am خالية من الشكل ولا أن حياة سمث ليس لها نظام . لكننا نشكو يقيناً إذا كانت الرواية عن برمنجهام أو سمث خالية من الترابط . فمن البديهى أن الشكل فى أية رواية ، مهما خلت من الشكل ، لا يمكن قط أن يكون كالحياة كما نشاهدها فى لا شكليتها . لأنه حتى رواية « يوليسيز » Ulyesses أقل اضطراباً من دبلن . إن ما يريده مستر كاروثر حقيقة هو أن تقوم الرواية على إدراك فلسفى جديد للكون لا على القوانين الخاصة بالرواية ذاتها ، ولا شك أن المفاهيم الفلسفية الجديدة قد لا تخلو من فائدة للروائى ، إذ قد تساعده على رؤية أكثر اكتمالا للعالم ، كما أنها من الناحية المثالية ، ينبغى أن تكون جزءاً من معرفته . غير أنهما لن تعلمه ماهى قوانين الرواية مهما أطال الإصغاء إليها . إذ قد يكتب رواية جيدة البناء ، وفى ظنه أن الحياة فوضى ، وقد يكتب أخرى هزيلة فى بنائها رغم تصوره أن الحياة نظام .

مرد ذلك إلى أن قوانين الرواية وقوانين الابداع الخيالى فى النثر ليست خاضعة لسيطرة الكاتب وهو ربما لا يعرفها ؛ والمهم أن عليه أن يضعها فى الاعتبار .قدتساعده النظريات المكتوبة عنها،وقد تعوقه وكذلك الجهل بها . فإذا عدل هذه القوانين وفق غايته عن وعى

كما فعل هنرى جيمس ، فمن المحتمل أن يقرب بينهما ، وإذا كان مثل ديكنز Dickens ، يعرف قليلا أو لا يعرف شيئاً على الأطلاق عن تلك القوانين فسيمضى فى الكتابة بنفس الحماسة سواء راعاها أو لم يراعها . ذلك أنه لاتوجد وسيلة ، أيا كانت بارعة ، يستطيع بها الكاتب أن يعدل من تلك القوانين تعديلا أساسيا . فروايات هنرى جيمس ليست امتداداً أو تحقيقا للتقاليد الماضية ولاتحسينا لها إنما هى فرع صغير منها . فرواية « السفراء » لاتعلو على رواية « مرتفعات وذرنج » لأنها تتبع تقاليد فى نفس أهمية مؤلفها ، على حين تكون الرواية العظيمة دائما على تقاليد أعظم من مؤلفها . إن الخطر الذى يمكن أن يقع فيه كاتب صاحب نظرية يطبقها على الرواية مثل هنرى جيمس هو أنه ينتهى إلى ما يود عمله بدقة تامة . إنه يستبعد ثلاثة أرباع الحياة حيث يستطيع غيره ببعض الجهد إخضاعها . وحبكات مثل هذا الكاتب تكون فى غاية الإحكام ، ولكن الحركة العضوية تعوزها ، يعوزها المد والجزر فى حبكة تتبع التقاليد الرئيسية . ثم هى خالية من « تآكل الحدود المائل » وهى العبارة التى اقتبسها فورستر عن نيتشه وأعجبته وقد اختتمها بقوله : « زائف كل ما يعد قبلا » ولا يوجد نقد يوجه إلى روايات هنرى جيمس خير من هذا .

على أن الرواية غنية بفروعها وبعض هذه الفروع الثانوية ذات أهمية كبرى ، وهى تتضمن بعض أعمال چيمس وفلوبير . ومثل هذه الروايات يجرى فى طريق مألوف فنى أول الأمر يتقبلها قلة من الناس على أنها أسمى ما بلغته الرواية وخير أشكالها وأحدثها . ثم تستقر فى وضعها الطبيعى ، وتدخل فى التقاليد الفنية كعناصر ثانوية وتضيف إليها شيئاً يستخدمه الكتاب فيما يريدون .

فلنترك تلك الفروع ، وقد اعترفنا بقيمتها ، لأن الغرض من هذا الكتاب أن نتتبع بناء الرواية بشكل عام أو بالنسبة إلى رواية بعينها أكثر من تتبعنا للتنوعات الهامة التى تولدت منه . وما يزال كثير من هذه الأشكال يدعو إلى الجدل ، وأود أن أظل قدر الطاقة ، بعيداً عن هذا الجدل ، وربما كان كتابا لبوك وكاروثر من أحفل الكتب بالمشاكل الجدلية المباشرة أو غير المباشرة . فبعض الأشكال فى رأى لبوك جيد وبعضها ردىء ، وخير الجميع عنده ما قام بههنرى چيمس . وعند كاروثر ينبغى أن يكون لكل رواية شكل محدد واضح مهما يكن موضوعها أو هدفها أو أسلوبها ، أما أنا فسأبدا بافتراض أن الأشكال الرئيسية للروايات جيدة كلها : الروايات ذات الشكل المحدد والأخرى ذات الشكل الغامض ، وتلك التى تتقدم فى نمو صارم

والتى يبدو أنها لاتتطور أبدا . وسوف لا أدخل فى الجدل الراهن ، بل سأحاول أن أسهم بقليل من النظرات العامة التى تمت إلى تلك الأمور بصلة .

وأول صعوبة هنا أن أغلب المصطلحات التى تتعلق بالرواية فى الوقت الحاضر تدعو كلها تقريبا إلى الجدل أو بعضه أعنى من مثل مصطلح « النموذج Pattern » و «الإيقاع Rhythm » و «السطح Surface » و « وجهة النظر Point of View » وغيرها . ومن المعتاد ، على سبيل المثال ، أن نجد النموذج عند هنرى جيمس . وحينما يستخدم الناقد هذا المصطلح فإنه يضع فيه دفاعا غير مباشر عن الرواية الجيمسية . وقد وجد فورستر النمــوذج الحتمى فى رواية السفراء وكذلك كشف « الايقاع » بصورة أكثر أصالة عند مارسيل بروست . بيد أن لبوك يفشل تماما فى الـكشف عن اصطلاحه «وجهة النظر » فى مؤلفات تولستوى ، وقد أفزعه ذلك إلى حد ما . ولا تخلو الـكتابة عن الرواية بهذه الطريقة من بعض القيمة . وسنقبل هذه المصطلحات فى شىء من التجوز ، لأننا لا نؤمن بحق أن للرواية « نموذجا » كالسجادة أو « إيقاعا » كاللحن . ونحن لا ندرك ما يتحدث عنه

فورستر عندما يذكر « النموذج » و « الايقاع » لاننا ندرك أنه « لا نموذج » ولا « إيقاع ». وأبو هذه المصطلحات القابلة للجدل هو هنرى جيمس ، وقد كان انطباعيا صرفا ، أعدى النقد بألفاظه ذات الإيماءات والتلميحات التى يتضح نقصها البالغ عند تطبيقها على الأعمال الممتازة . فمصطلح « النموذج » قد يكفى تماما فى مواجهة رواية « السفراء » أما مصطلح « الإيقاع » فقاصر تماما عن بيان خصائص بروست . إذ أن هذا الإيقاع لو طبق عليه لوسمه بالعاطفية المسرفة كما يمكن بحق أن يسم بها أى روائى من كتاب الدرجة الأولى . وبنفس الطريقة نجد أنه من الحق البين أن نتحدث عن « نموذج » فى رواية « الجريمة والعقاب » رغم أن لها « نموذجا » أو أن نتحدث عن « السطح » فى رواية توم جونس رغم أن سطحها رائع . فالنقد يعترف بهذا ضمنا بألا يحاول الاعتراف به .

أما مصطلح « الحبكة Plot » فإنه يقف بمنأى من تلك المخاطر . إنه مصطلح محدد ، أدبى ، ثم هو مطبق على نطاق عام . ويمكن استخدامه بأوسع معنى مألوف ، ثم إنه يعين لكل إنسان ، وليس للناقد فحسب ، سلسلة الأحداث فى قصة ما والقاعدة التى تربط بعضها ببعض . إنه مصطلح يشمل رواية « جزيرة الكنز » Treasure Island

و « ترسترام شاندى » tristram Shandy و « مرتفعات وذرنج »
Wihering Heibhts ورواية « السفراء » The Ambassadons
ورواية « الفرسان الثـــلاثة » The three Musketeers ورواية
يوليسيز ulysses . ففى كل تلك الروايات تقع بعض الأحداث فى
نظام معين ، وفى كل رواية يجب أن تقع أحداث ، وأن تقع وفق
نظام معين . وما دامت الأحداث لابد أن تقع فإن ما يميز حبكة عن
أخرى هو النظام الذى تسلكه الأحداث فيها . فالأحداث تجرى فى
«جزيرة الكنز» فى خط وتجرى فى خط آخر فى رواية «سوق الغرور»
Vanity Fair . لهذا سيكون هذا الكتاب أقرب إلى دراسة بعض
الخطوط التى تتحرك عبرها الأحداث فى الرواية . وبعبارة أخرى
سيكون عرضا لبعض الحبكات الرئيسية كل فى حدود قانونها
الداخلى ، كما استخدمته الرواية . ولن أوجه اهتمامى إطلاقا إلى ما
« ينبغى » أن تكون عليه تلك الحبكات بل إلى ما هى عليه بالفعل
فالشىء الوحيد الذى يستطيع أن يحدثنا عن الرواية هو الرواية .

إن أبسط شكل للقصص النثرى هو قصة تحكى سلسلة من الأحداث ،
هى بوجه عام خارقة للعادة و «سيرة الدكتور فاوستس الشهيرة» مثال
طيب على هــذا ، وعنوانها يتضمن بيانا واضحا لهدفها وهو « حديث
عن الدكتور جون فاوستس الذائع الشهرة ومن مواطنى بلدة وتنبرج

بألمانيا الساحر المتنبىء الروحانى ، حديث نبين فيه أشياء غريبة رآها وفعلها بنفسه فى الأرض وفى الهواء ، أثناء نشأته ورحلاته ودراساته، ونهايته الأخيرة ». الرواية كماذكر الإعلان تتجه أولا إلى إثارة فضولنا غير المحدود . إنها أحد تلك الكتب التى تحتفظ بانتباهنا عن طريق سرد الأحداث على طريقة « ثم . . وثم »، لانهتم فيها بالدكتور فاوستس ، بل بما سيقع من أحداث . ومن المؤكد أن هذه الأحداث تثير دهشة القارىء لأن أى شىء قد يحـــدث : فقد يهبط مستوفيليس بفاوست ليرى الجحيم ، أو يطير به من وتنبرج إلى ميونيخ . فليس هناك صلة قوية بين الأحداث والأماكن، فقد تقع الأحداث وفق أى نظام ، كما أن للجحيم موقعا جغرافيا مثل ليبزج أو فينيسيا . والمنظر الوحيد الذى ما كان ليحدث فى وضع آخر هو موت فاوستس وهبوطه إلى الجحيم فى الفصل الأخير . وباختصار فإن الكاتب يرضى دائما رغبته دون أى قيد فى إبراز الخوارق طوال الوقت ، وهذا مايضفى على الكتاب بساطته الساحرة . الحدث هنا « هروب » دائم .

على أن هذا السحر لا يمكن أن يتأتى لأى كاتب متحذلق ، ولم يتأت قط لأحد منذ نجاح هذه الرواية . إنها تعتمد على غيبة الحبكة وعلى حرية تحكمية غير منتظمة . وكان على هذا اللون أن ينتهى .

بظهور الحبكة فى فن الرواية . غير أنه ما يزال هناك شكل من أشكال الرواية يصطنع منهجا فى مثل سذاجة سيرة « الدكتور فاوست » ، ويتم هذا الشكل فى حدود أكثر صرامة ويزيد من المهارة ولكن بصدق أقل كثيراً . ولما كان هذا الشكل أبسط أشكال الرواية وأكثرها ذيوعاً وأقلها قيمة . فإنه يصلح مدخلا إلى الأنواع الأكثر أهمية .

وأقصد بالطبع « الرومانس» فغايتها كما فى « الدكتور فاوست» أن تثير فضولنا ، ولكن من الواضح أن حب الاستطلاع يزداد حدة إذا اتبعت الأحداث خطاً معيناً ، أى إذا جعلت القارئ يتساءل : ماذا يمكن أن يحدث بعد ، بدلا من أن يطلب حادثة خارقة أخرى ، كذلك يستطيع القاص أن يثير مستوى جديداً من الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف وماشابه ذلك ان استخدم سياقاً مترابطاً لا بمجرد وقائع متعاقبة . وبإحلال الحدث الواحد المركب مكان الأحداث الكثيرة المتتابعة . وعليه من ثم وقد أثار هذه الانفعالات، إذا أراد الاستمرار فى إمتاع القارىء ، أن يقدم إليه مايطمئن معه إلى أن هذه الانفعالات ستهدأ مرة أخرى . ولما كان عامة القراء قد استمتعوا فى « الدكتور فاوست » بمجرد أحداثها المتعاقبة فقد أمكن

أن تنتهى نهاية غير سعيدة . أما « الرومانس » أى « رواية الحدث » فلا بد أن تنتهى نهاية سعيدة لأنها تسبب للقارىء بعض الألم أحياناً ولأن المتعة هدفها الأول . إننا لا نستمتع فيها بالمخاطر التى يمر بها البطل بنفس الحرية المطلقة التى نستمتع معها بوقائع من « الدكتور فاوست » إلا لأننا نعلم أنه سينجو فى النهاية . وهناك روايات لا يسمح فيها للبطل بالنجاة ، غير أن هذا النوع لا يهتم بالحدث وحده ، إنه يثير أحاسيس أكثر تعقداً من الفضول أو الخوف أو الثقـــة فى النهاية ، وليست المتعة التى يقدمها لنا من قبيل هذا القص البسيط .

إن ما يفتننا فى رواية الحدث ، إذن ، هو المتعة المطلقة بالأحداث الحية . ولاشك أن سرد الأحداث العنيفة يمتعنا ، وتعليل ذلك أمر خاص بعلماء النفس ، وفى رواية الحدث يمكن أن يكون للحادثة الصغيرة نتائج كبيرة غير متوقعة تتفرع ثم سرعان ما تزيد على الحصر وتنسج فيما يبدو نسيجاً معقداً يحل بعد ذلك بطريقة غاية فى البراعة . فالحدث يستحوذ على اهتمامنا بتعقده وحله . وهو ما يمتعنا مادام قد استحوذ على اهتمامنا ، غير أنه لما كانت الشخصيات لا ترسم بدقة فإن الأحداث تدفع الشخصيات إلى أعمال تساعد على تعقد الحدث . ولـكن الحدث هو العنصر الرئيسى ، واستجابة الشخصيات له شىء

عرضى ، من طبيعته دائماً أن يخدم الحبكة - وتكون طبيعة الشخصيات وقدراتها بوجه عام بالمقدار الذى يتطلبه الحدث . ففى «جزيرة الكنز» لابد أن يكون ترلاونى Trelawney غير قادر على كتمان السر ، وإلا لما استطاع القراصنة أن يعلموا أنه كان مبحراً للبحث عن كنز. وكذلك كان يجب أن يكون سلفر Silver دبلوماسياً ، وإلا لما وصل البحارة إلى الجزيرة دون أن يعلم بأمرهم أحد . وكذلك كان ينبغى أن يتشاحن القراصنة فى الوقت المناسب وإلا لما فازت الفئة القليلة الطيبة . ولو أن سلفر وأتباعه قتلوا كل زملائهم المخلصين فى السفينة ، واستولوا على الكنز ، وعادوا مبحرين ، ثم قبض عليهم وأعيدوا إلى إنجلترا وأعدموا لما كانت « جزيرة الكنز » رواية حدث ، بل لكانت شيئاً آخر ، لعله أن يكون أكثر قيمة إلى حد ما .

وربما كان هذا النوع من الروايات التى تصف وقائع غير مألوفة بطريقة تهدف إلى الامتاع هو أكثر أنواع القصص ذيوعاً ، وهذا النوع لا يتضمن « جزيرة الكنز » وحدها بل يدخل تحته كذلك رواية « ايفانهو » Ivanhoe ورواية « الدير والمدفأة » The Cloister and the Hearth وهو يتضمن من الناحية الأخرى حشداً من الحكايات ذات القيمة الضئيلة تنتهى بحكاية المغامرات

والجريمة المألوفة . كل تلك القصص بطبيعتها لا بد أن تنحرف عن الحياة المدنية الطبيعية كما نرى فى رواية « إيفانهو » التى تعتمد على العصيان المدنى فى وقت كانت فيه الأوضاع الطبيعية للحياة غير قائمة ، فى حقبة تاريخية كانت الحياة فيها مفعمة بالخطر . ومع أن مادة الرواية الأولى أكثر وزناً فإن ذلك لا يجعلها أعلى شأناً من الثانيـــة فإن ما سيطر على الكاتب كان المغامرة ذاتها ، والهروب من خلو الحياة العادية الرتيبة الخالية من الإثارة . ومن ثم ، كان من الضرورى أن تكون « رواية الحدث » مهرباً من الحياة ، إلا إنه من الضرورى كذلك أن يكون هذا الهرب آمناً ، كما أنه لا ينبغى أن يكون مثيراً فحسب ، وإنما ينبغى أن يكون كذلك موقوتاً . ولا بد أن يعود البطل بعد الانتهاء من مخاطره إلى حياته المنتظمة الآمنة بغير أن تخلف المخاطرة فى حياته آثاراً تحول دون ذلك . والمصادفة وحب المغامرة قد تدفعان به إلى المعمعة التى تشبع رغبته . ولكن اهتمامه بما وراءها من معان وأهداف ينبغى ألا يفوق اهتمام المؤلف . وهكذا لا يتحمس أبطال سكوت Scott لمعرفة الأسباب التى يتقاتلون من أجلها . ومن ثم نجد البطل فى « الممات العتيق Old Mortality » يقف موقفاً محايداً بين الأساقفة والمعاهدين . فالبطل لا يهتم عملياً بذلك ، والأمر الرئيسى الذى يشغفه هو المغامرة والهروب ومجرد النجاة .

وخلال وقائع « رواية الحــدث » تموت بعض الشخصيات الثانوية عادة ، ويقتل الشرير ، وربما ضحى المؤلف ببعض الشخصيات الخيرة ، دون أن يصيب ذلك الرواية بأى ضرر ما دام البطل يعود بعد رحلته الصاخبة إلى بر السلامة والاستقرار . فالحبكة ، باختصار ، تتمشى مع رغباتنا لا مع عقولنا . إنها تكشف فى قوة أكثر مما نملك نحن عن رغبتنا فى أن نحيا حياة خطيرة ولكنها آمنة ، وأن نقلب الأشياء رأسا على عقب ونخرج على ما يمكننا الخروج عليه من قوانين وننجو مع ذلك من العواقب . إنها صورة خيالية للرغبة أكثر منها صورة حياة . وعلى هذا فليس لها أية قيمة أدبية إلا إذا كانت الرواية إلى حد ما رواية شخصية أيضاً كما فى روايات سكوت وستيفنسون.

رواية الشخصية أهم أقسام القصص النثرى ، ولعل رواية « سوق الغرور » أنقى مثل عليها فى الأدب الإنجليزى فليس فيها بطل ولا فيها ذلك الشخص الذى يندفع فى تهور إلى الحدث ، ولا أية حبكة بارزة أكثر مما ينبغى وليس فيها حدث حاسم تشارك كل عناصرها فى صبغه ، ولا النهاية التى يتحرك نحوها كل شىء فيها ، والشخصيات فيها لا تفهم على أنها جزء من الحبكة ، بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل ، والحدث تابع لها . فبينما يكون للحوادث الخاصة

فى رواية الحدث نتائج محدودة نجد هنا أن المواقف عامة أو نمطية ، مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات ، أو لتقديم شخصيات جديدة . وما دام المؤلف يفعل ذلك ، فإن أى أمر قد يحدث ما دام حدوثه محتملا . وقد يتبكر المؤلف حبكته أثناء كتابته الرواية مثلما كان يفعل ثاكرى كما هو معروف . كما لا يتحتم على الحدث أن ينبع من التطور الداخلى أى من التغير النفسى للشخصيات ولا يلزم أن يكشف لنا عن أية صفة جديدة للشخصيات، ولا عن الوقت الذى تتضح فيه. بل كل ما نطلبه منه أن يكشف عن صفاتها المختلفة التى كانت لها منذ البداية فإن تلك الشخصيات تكاد تكون دائماً ثابتة على حالة واحدة . إنها كمنظر طبيعى مألوف ، يدهشنا من وقت لآخر إذا ما طرأ عليه مؤثر من ضوء أو ظل يغيره ، أو عندما نراه من زاوية جديدة. فإميليا سيدلى — Amelia Sedley وجورج أوزبرن George Osborne وبيكى شارب Beckey Sharp وراودن كراولى Rouden Crawley شخصيات لا تتغير كما تتغير يوستاسيافاى[1] Eustacia Vye وكاترين إيرنشو Catherine Earnshaw

(١) استاسيافاى . احدى شخصيات رواية عودة الغريب لتوماس هاردى (١٨٤٠ — ١٩٢٨) وله عمدة كاستربروج « و » « تس » وغيرها .

فالتغير الذى يعروها هو إيضاح فى لحظـــــة حاضرة دائمة الامتداد أكثر منه تغيرا يحدث على مدى زمن مستمر . إن لها منذ البداية، ضعفها وأخطاءها وغرورها ولم تفقد شيئا من ذلك حتى النهاية ، أو ما تغير بالفعل لم يكن ذلك ، إنما الذى تغير هو معرفتنا نحن بها .

وللشخصيات فى « سوق الغرور » هـذه الخاصية من الثبات وهـذا الـكمال منذ البداية ، وتلك إحـدى السمات الجوهرية للشخصيات فى رواية الشخصية . ونجد تلك الشخصيات عند سموليت Smollet وفيلدينج Fielding وسكوت Scott وديـكنز Dickens وترولوب Trollope وقد تبدو خاصية الثبات هـذه متعارضة مـع الصدق ، وكثيراً ما وصفت بأنها خطأ . ويرى بعض النقاد أن الشخصيات ينبغى أن تـكون أكثر شبها « بالحياة » ، وأنها ينبغى ألا تبدى ، على الدوام، جانبا واحدا للقارىء ؛ بل أن تدور مبدية لنا كل جوانبها بدلا من ذلك السطح الذى لا يتغير . ويسمى فورستر هـذه الشخصيات بالشخصيات المسطحة ، ويأسف أنها كذلك . ومع ذلك ، فهى موجودة ولا بد من سبب لوجودها . فإننا نصادفها بالآلاف فى رواية الشخصية . مما يدعونا إلى الاعتقاد بأن « سطحيتها » تخضع لمنهج أكثر من كونها أخطاء وقع فيها كبار الروائيين من كتاب

رواية الشخصية . ولنا أن نتساءل لماذا لا ينبغى أن تكون الشخصية مسطحة ؟ والجواب الوحيد الصحيح على ذلك هو أن الذوق الحالى فى النقد يفضل الشخصيات ذات الأبعاد . ولعل ذوق الجيل التالى يؤثر الشخصيات المسطحة . ولكن تساؤلنا ينبغى أن يتجه إلى معرفة الأسباب التى تدعو إلى وجـــود الشخصية المسطحة وذات الأبعاد . وسأحاول فى نهاية هـذا الفصل أن أبين أن الشخصية المسطحة هى وحدها القادرة على الوفاء بغرض كاتب رواية الشخصية وأنها الأداة الضرورية للتعبير عن نوع واحد من رؤية الحياة .

فلنقبل الآن ثبات الشخصيات المسطحة على أنها خاصية وليست خطأ . فماذا يمكن أن يصنع الكاتب بها وهى على سطحيتها تلك ؟ ما وظيفة حبكته ؟ لن تتبع هذه الحبكة تطور الشخصيات ، لأنها ما دامت مسطحة لا تتطور ، وهكذا تكون وظيفة الحبكة أن تضع الشخصيات فى مواقف جديدة وتغير من علاقاتها بعضها ببعض ومن خلال ذلك كله تجعلها تسلك سلوكا نمطيا . ومهمة كاتب رواية الشخصية تكاد تشبه مهمة معلم الرقص أكثر مما تشبه عمل الكاتب المسرحى ، فعليه أن يدفع شخصياته إلى الحركة الدائمة أكثر من دفعها إلى صنع الأحداث ، وهو فى أغلب هذا يبقيها مقنّعة . ولهذا

كان لا بد أن تقدم بكى شارب Becky Sharp إلى چو سيدلى Joe Sedley وإلى السير پت كراولى Sir Pitt Crawley وإلى الليدى شيپشانكس Lady Sheepshanks وأن تخضع لهم وترتبط بهم، وتتلون بألوانهم ، على أن تظل لها فى نفس الوقت ، وبصورة أوضح صفاتها المميزة التى نتوقعها منها ، أو أن تعود على الأقل دائما إلى هذه الصفات . وتكون الارتباطات عديدة بقدر ما يستطيع الروائى أن يبتكر، وإذ كان لا بد أن يكون بينها فروق كافية كان عليه ألا يتقيد فى نطاق الحبكة الصارمة ، أو أن يتقيد بضرورة تطوير قصته تطويراً دراميا . بل لا بد أن تتوفر له الحرية فى ابتكار ما يتطلب . وهكذا أصبح من التقاليد المعروفة أن تكون الحبكة فى رواية الشخصية مرنة وسهلة . وكما تخطط الشخصيات فى رواية الحدث بحيث تلائم الحبكة ، فإن الحبكة هنا تهيأ لتوضح الشخصيات . فالشخصيات فى جزيرة الكنز شخصيات عامة ، والحبكة محددة ، أما فى « سوق الغرور » فإن الشخصيات محددة والمواقف عامة .

إلى هنا نكون قد فرقنا على وجه التقريب بين نوعين من الرواية : نوع لا بد أن تطور فيه الحبكة بدقة ، ونوع يحسن أن ترتجل فيه بمرونة . وطبيعى أن فصل هذين النوعين من الناحية النظرية أكثر

سهولة من الناحية العملية ، كما أنهما يوجـدان متداخلين فى بعض الروايات فمن الصعب أن نضع لأول نظرة ، من الناحية الشكلية ، روايات مثل رودريك راندوم Rodrick Random وتوم جونس Tom Jones والمات العتيق Old Mortality ومارتــين تشازلويت Mertin Chuzzlewit فى واحد من هذين القسمين . ففى كل منها كثير من الأحداث تقود إحداها إلى الأخرى ، وفيها سعى وراء حل سعيد للموقف المعقد . ولـكننا نجد ، من ناحية أخرى ، أن أغلب شخصياتها الناجحة مستقلة تماماً عن الحـــدث الرئيسى ، كما أن استجاباتها عطية أكثر منها نافعة . كل تلك الروايات تنتسب فى بعض جوانبها إلى رواية الحدث وإلى رواية الشخصية فى جوانب أخرى ، فهى توفق بين النوعين توفيقا يغرى القارئ بقبوله . ففيها كل عناصر « الإيهام بالحقيقة » وإثارة الفضول والنهاية المطمئنة ، ولـكن فيها ، مع ذلك ، قدراً كبيراً من الحق . وروايتا « رودريك راندوم »و« تومجونس» من رواياتالپيكاريسك[1] Picaresque وهو نوع عجيب فى الرواية الانجليزية ، يتفرد بصفات جـــديرة بالدراسة . ولعلنا نقدم له دراسة منفصلة .

---

(١) رواية شخصياتها من المغامرين والأفاقين والأشرار . «المترجم» .

واضح أن الغرض من هذا الشكل أن يقدم عدة مواقف وموضوعات متنوعة للسخرية والفكاهة أو صورا نقدية . وحتى القرن الثامن عشر لم تكن الرواية قد تخلصت تماما من أغلال القصة القائمة على شخصية واحدة ينبغى أن تكون حاضرة دائما ، ورغم أن رسم الشخصيات وقتئذ كان يعد الشىء الأساسى فإن الراوى كان يظل دائما بارزاً على المسرح . وهو ربما شكك فى مقدرة شخصياته حتى يظل ممسكا باهتمام القارئ ، وربما شعر أن القصة المثيرة ، المليئة بالمغامرات ، أمر ضرورى . وعلى أى حال فإن الحكاية التى تدور حول بطل كان لابد أن تمضى فى سيرها وعلى الكاتب فى نفس الوقت أن يخلق المبررات لظهور عدد جديد من الشخصيات . لهذا كان لدينا البطل الرحالة ، يتنقل من حانة لأخرى ، مرة فى الريف وأخرى فى المدن ، قارعا أبواب العظماء ، مصاحباً للأوغاد واللصوص ، معانيا فى سجن أو على ظهر سفينة ، معانيا من تصاريف القدر ، حلوه ومره ، محتملا ذلك جميعه . لا لأن للقاص أى تعاطف مع معاناة بطله وحظه ، ولكن لأنه حريص على التنويع ، يصر على أن يحشد أكبر عدد مستطاع من المواقف المتناقضة . ولعل ذلك يوضح . بعض الشىء ، هذه « اللامبالاة » التى يضع بها سموليت أبطاله فى أدوارهم ، وجمود

بإحساسه الشديد نحوهم . فنحن نرى رودريك راندوم[١] يعانى ألوان العذاب فى المدرسة فى رمبرتنشاير ، ولكننا لا نهتم بعذابه فإن اهتمامنا يتجه إلى الصورة البالغة التأثير التي يرسمها الكاتب للأستاذ الذى يصب على تلميذه هذا العذاب . ويعانى رودريك مرة أخرى عندما يدرس الطب، ولكننا نهتم فقط بدعى الطب الذى يغرر به . ويتقابل رودريك فى طريقه إلى لندن بكل من يمكن أن يصادف المرء من سوء فى عربة عامة من الأشرار ، حتى قاطع الطريق . وفى لندن يتلقى الحكمة على يدى محتالين . كما يتعلم أساليب النجاح فى الحياة العملية على يد عضو من أعضاء البرلمان . وكل ذلك لا يكفى ، بل لابد أن يكون للبحر دور أيضاً ، وهكذا يلتحق رودريك بالبحرية . وفى هذه المرة لا نستطيع أن ندرك كيف ظل يحتمل عذابه ، فقد مر خلال تجربة تكفى لقتل ثلاثة أبطال أقوياء ، ولا نملك إلا أن نعترف اعترافا شكلياً بأنه ما يزال على قيد الحياة . وهكذا نرى أن كل ماحدث لرودريك ما كان يمكن أن يحدث لرجل واحد ، ولكن هذا لم يكن له أدنى أهمية عند سموليت ، الذى لم يكن هدفه إلا أن

---

(١) رودريك راندوم : تأليف سموليت وهى رواية من أدب البيكاريسك (أدب الشطار) .

يقدم لنا أكبر عدد مستطاع من المناظر والشخصيات ، وأن يرسم لنا بذلك صورة عريضة للحياة فى عصره .

أما الحبكة فى رواية توم جونس فإن وقائعها أكثر احتمالا وبناءها أكثر ارتباطاً ، ولكن هدفها هو نفس الهدف . والشخصية الرئيسية فى رودريك راندوم لم تتحدد ملامحها تماماً ، فإنها كما أراد لها المؤلف آلة حية ولكنها من مستلزمات الحبكة . أما توم جونس فشخصية حقيقية ، شخصية البطل الرحالة ، ومن خلاله يقدم فيلدينج حشداً من الشخصيات ، ولكنه ذو وجود أصيل مثلهم . ومع ذلك فلأنه شخصية كان على أشخاصه أن تكون محتملة ، وما كان ليستطيع أن يسلك مثل رودريك راندوم دون شعور بالمسئولية ، وما كان من الممكن أن يقع له هذا الحشد المذهل من الأحداث . بل كان عليه ، باختصار ، أن يؤدى دور شاب عادى ليس له هدف شخصى بينما يقوم بدوره كوسيط فى تقديم الشخصيات . وهو يقوم بالدورين معاً . وإذا كان توم جونس ، نتيجة لذلك ، أقل تنوعاً من رودريك راندوم فإنه أسمى منه فى حقيقته الممتدة وقربه من الواقع . ومع ذلك فكما تتغلب بذكاء على الصعاب الكامنة فى وظيفة البطل المزدوجة ، فإننا نحس دائما بتلك الصعاب فى خلفية الصورة . والحبكة فى « توم

چونس » حبكة محكمة البناء لصورة المجتمع أكثر منها حدثاً متكشفاً . والأحداث فيها موقوتة بدقة ، فهى تأتى بحيث تناسب خطة الرواية ولكنها ليست حتمية أبداً ، ونحن لا نرى فيها منطق الحدث، وإنما نرى عقلا منظما دقيقاً يرتب كل شىء وفق هدفه الخاص . وهذا كما فى رواية سموليت ، يحمل القارىء فى رحلة واسعة (بانورامية) إلى أعماق المجتمع ، رحلة تتكشف فيها كل الملامح الهامة بصورة مباشرة . ومن هاتين الروايتين نستطيع الآن أن نستخلص نتيجة أبعد. وهى : أن موضوعهما لم يكن مجرد رسم للشخصيات ، وإنما أيضاً تقديمها فى ذلك التنوع الذى يوحى بصورة المجتمع . وهذا من أهداف رواية الشخصية ، وهى تتميز ، من تلك الزاوية ، عن أغلب الأشكال الأخرى للرواية . ومن الواضح أن ثاكرى Thackery كان مهتما بالمجتمع ، وأن إميلى برونتى Emily Bronte لم تكن تهتم به أبدا.

وغرض رواية البيكاريسك إذن أن تأخذ شخصية رئيسية داخل سلسلة متتابعة من المناظر وأن تقدم عدداً كبيرا من الشخصيات ، ثم تبنى عن طريق ذلك صورة للمجتمع . وما يزال فى الرواية المعاصرة ما يسير معها فى نفس الاتجاه : القصة المعادة للشاب الذى يبدأ حياته من ظروف بالغة العسر ثم يثب رأساً متخطياً كل طبقات المجتمع حتى

يبلغ القمة . فبطل ويلز المتساق يشبه تماماً بطل سموليت الرحالة . كان الترحال أهم وسيلة للتعرف على المظاهر المختلفة للحياة الاجتماعية فى القرن الثامن عشر ، كما أصبح النجاح أهم الوسائل فى أيامنا هذه . وكان الترحال حينذاك عسيراً وكانت قلة قليلة فقط هى التى تقوى عليه ، وهؤلاء كانوا فى وضع يمكنهم من أن يحكوا للأغلبية كيف كانت هناك قطاعات كاملة من المجتمع لم تكن أغلبية هؤلاء الناس لتستطيع أن تتصل بها اتصالا حقيقياً . فالنجاح اليوم فى مثل صعوبة الترحال فى القرن الثامن عشر . وله نفس مزاياه . على أن من يرحل أو ينجح يميل بالضرورة إلى الحديث عن معرفته المكتسبة الخاصة ، كما يميل إلى تقديم صورة عن الشخصيات التى التقى بها ، وفى رواية البيكاريسك قديمها وحديثها ، توجد عادة محاولة لتقديم المعلومات كما يفعل دارس الاجتماع ، أو عالم الأخلاق ، أو الصحفى النابه . ولهذه الحقيقة بعض الأهمية إذ أنها تؤكد ولو بطريقة خاطئة ، نظريتنا فى أن كاتب رواية الشخصية يهتم على اختلاف فى الدرجة ، بحياة المجتمع .

. .

ورواية « الممات العتيق » Old Mortality من نوع مختلف تماماً فقد نميل للوهلة الأولى، إلى وضعها بين روايات الحدث ، وننتهى

من ذلك . بيد أنها رواية شخصية أيضاً . ففيها شخصيات قليلة تحيا في عالم مختلف بعيد عن الحدث الرئيسى من بينها كودى هيدرج وأمه Cuddie Headrigg ، فهما لا يرتبطان بالحبكة ، ويعملان مستقلين كأنهما فى رواية أخرى ، خاصة بهما . والبطل هنرى مورتون Henry Morton يمثل تماما شخصية «رواية الحدث» : وقد تستطيع القصة أن تسير قدماً بشخصياتها الرئيسية المرسومة رسماً تقريبياً ، وهى مورتون وكلفرهاوس واڤنديل وبيرلى . والحق أن من أعجبته عبقرية سكوت من شخصيات فى هذه الرواية زائدون عن الحاجة ، مثلهم تماماً مثل شخصياته فى سائر « روايات ويڤرلى » . وكلا هاتين المجموعتين من الشخصيات تتداخل فى علاقاتها ، لكن على صعيد مختلف عن ذلك الذى تتحرك فيه الحبكة ؛ وكلما التقوا توقفت الحركة السطحية للرواية ، وتتحول الرواية إلى كوميديا يبدو كأنها تحيل الحدث إلى لغو ، وفجأة تعرضه كأنه الحقيقة . وعندما نفكر فى شخصيات سكوت الكبرى ، كودى هيدرج وأندرو فيرويذر Andrew Fairweather وايدى اوتشيلترى Edie Ochiltree وكاليب بالدرستون Caleb Balderstone فإننا نفكر فيهم كأنهم « كورس» أو مجموعة مشاهدين للحدث المصطنع والضجة والغضب ، تلك العناصر غير المهمة التى تتلاشى فى النهاية الفجة المتوقعة . وهذه الشخصيات

تساعد فى سير الحدث عن طريق المصادفة أو دون رغبة أو بانعزالهم عنه . ذلك الانعزال المتوجس . وفى مرة واحدة فى چينى دينز Janie Deans يصبح هذا النمط من الشخصية المثل الأول ، وهنا يكون سكوت قد كتب أعظم رواياته . ولكن هذه الشخصيات فى الأغلب تشبه النمط الذى يظهـــر فى أية رواية من روايات البيكاريسك وهى وإن تكن مثل پارتردج Partridge وپارسون آدمز Parson Adms وليسما هاجو Lismahago ، وهى وإن تكن أعظم منها فإنها من نفس القبيل .

كانت أعظم روايات سكوت ، إذن ، هى روايات الشخصية . وأبطاله وبطلاته فيها جامدون غير حقيقيين . والحدث عنده يكاد يكون دائماً ذا أصل مصطنع . فإنه لاينبع من عواطف البطل لأن البطل عنده بوجه عام ، لاعواطف له . كما أن الحدث ليس نتيجة حتمية لميوله لأن هذه أيضاً يكاد يكون لاوجود لها لديه . وفى تلك الظروف يمكن الزج به فى الحدث فجأة وذلك بوضعه فى موقف يهيئه المؤلف على نحو ما . فقد يزج به ، على سبيل المثال ، فى صراع سياسى لم يختره ، يجد نفسه مشاركا فيه بمحض الظروف . ومخاطر البطل رومانتيكية بعيدة تماماً عن « واقع الحياة » وهو

يعود إلى حياته العادية وإلى نفسه دون أن تغير منه هذه المخاطر كثيرا؟
فصحيح أن عبقرية سكوت تجعل الحدث حيا وحقيقيا إلى حد كبير ،
كما تجعل شخصيات الرواية التى لم يكتمل رسمها ، مثل روب روى
Rob Roy وكليفرهاوس Claver House وبيرلى Burley تتحدث
كما ينبغى لمثلها من الشخصيات أن يتحدث . فنسمع فى حديثها تلك
النغمة الدرامية القوية ؛ كما أن لها بعض العواطف والكرامة اللائقة
بشخصية عامة ، وهى أكثر حيوية من الشخصيات التى يصنعها من
التاريخ أى روائى آخر ، أكثر حيوية من ريشيليو عند دوماس
وأديسون عند ثاكرى . ومع ذلك ، فإنها لاتظل حقيقية لمدى طويل
إذ نتبين ذلك من خلال شخصيات أخرى ذات واقع أكثر حقيقة
مثل : بيلى چارڤى Bailie Jarvie وكودى هيدرج وغيرهما . وتنبع
روايات سكوت من وقوفه موقفاً وسطا غير ناجح . إنه كاتب رواية
حدث ممتاز ، وراسم عظيم للشخصيات ، دائم التناقض مع نفسه ،
وسرده للأحداث ليس دائما فى متعة سرد دوماس، ورسمه للشخصيات
ليس دائما فى خصوبة سموليت . وقد كان أعظم من الإثنين ، غير
أنه لم يكن دائما موفقاً فى أسلوب تعبيره ، حتى أننا ان لم نتغاض
عن ذلك لما استطعنا أن نقدر ثراء عبقريته حق قدره .

وهذه الصفة التى تتميز بها روايات سكوت تصبح واضحة وضوحاً شائنا حين ننتهى إلى ديكنز . فالحدث فى رواية « الممات العتيق » حقيقة ثانوية حية ؛ بينما الحدث فى روايات ديكنز ، باستثناء أمثلة قليلة متأخرة ؛ مجـــرد مؤامرة ميلودرامية بسيطة . ففى رواية « مارتن تشازيلويت Martin Chuzzlewit » نجد شخصية واحدة عظيمة فـــذة هى شخصية پيكسنف Picksniff ومجموعة من الشخصيات الممتعة ؛ ولـكن الحدث ينتمى إلى ذلك النوع الردىء غير المعقول من الروايات هو « رواية الحادثة الغامضة » فإذا قارنا تحول مونتاج تيج Montague Tigg الطفيلى الساحر إلى صاحب شركات ثرى ؛ ومواقفه ضد جوناس تشازيلويت Jonas Chuzzlewit التى تنتهى بجريمة قتل ، وخداع العجوز مارتن Maritn الدائب لپكسنف Picksniff بغية كشف القناع عنه — إذا قارنا كل هذا بتناول سكوت للحدث لرأينا أن سكوت أكثر اتزانا وجدية . وقد كان الهدف من الحبكة عند ديكنز ، بالطبع ، أن يحتفظ باهتمام القارىء من الجزء المنشور فى الصحيفة إلى الجزء الذى سيليه . ولم يكن للحبكة وظيفة أدبية قط . إذ لم يكن ديكنز بحاجة إلى تلك الحيل الفنية لكى يقدم شخصياته ويحركها ، فقد كان ذا موهبة

فذة فى هذا الشأن . فمقابلة أقرباء مارتين تشازلويت العجوز فى بداية القصة ، وزيارة بيكسنف لتودجرز Todgers ، ورحلات الشاب مارتين ومارك تابلى Mark Tapley — مع بعض التحفظ — إلى الولايات المتحدة . كل هذه ومضات ذكية من الإبداع الكوميدى ، وديكنز غنى بها . والحبكة فى رودريك راندوم Roderik Random تقليد أدبى يحقق غرضاً فى عصره ، وإن كان قد انقضى الآن وقته . وعلى حين أن الحبكة فى «المنات العتيق» شبه واقعية فإنها فى «مارتين تشازلويت» لا واقع لها على الإطلاق . إنها تستخدم لإثارة اهتمام كان لا بد أن يثور على أية حال .

وثاكرى أول من نبذ الحبكة نبذاً تاما بوصفها تقليداً أدبياً وشعبياً معاً . وقد كان هذا ، أكثر من أى شىء آخر ، ما جعله يفوقه فى حسه النقدى ديكنز . فقد راح يرسم المجتمع كما يفعل روائيو القرن الثامن عشر الذين استحوذوا على إعجابه ؛ ولعلنا نتخيله يسأل نفسه :

إذا كان على أن أفعل هذا فلماذا لا أفعله مباشرة ؟ لماذا أتخذ بطلا جوالا يأخذنى من منظر لآخر ؟ ولم لا أذهب إلى أى مكان أريد ؟ وهكذا يبدأ بعدد من الشخصيات يستمدها من طبقات مختلفة

من الحياة الاجتماعية ، تلتقى فى أماكن متعددة ، وتتحرك صاعدة ونازلة على السلم الاجتماعى ، تتخاصم فيما بينها أو تتصالح ، وتنافق أو تخضع ، ومن خلال تكشف حياتهم تنبسط العلاقات المركبة ويتزايد عدد الشخصيات حتى يشمل المجتمع كله . فنى رواية « سوق الغرور » نرى أن تطور العلاقات الاجتماعية وتجمعها هو الذى يخلق الأحداث ويصنع الحبكة . ورواية «سوق الغرور» من حيث طبيعتها وتوافقها مع نفسها ، أرفع من كل ما سبقها من روايات الشخصية فى الأدب الإنجليزى . فقد أزيلت منها العناصر المتناقضة وغير الأساسية . فيها شخصيات كثيرة التنوع كما فى رواية «توم جونس» وفيها أيضاً مثل ما فى تلك الرواية من تصوير شامل للحياة ؛ ولكن الصورة تتكشف بذاتها . وقد رأى بعض النقاد أن الحبكة فى « سوق الغرور » ليست فى مثل نجاح الحبكة فى « توم جونس » ومع ذلك فقد نعجب بالطريقة البارعة التى بنى بها فيلدينج حبكته ؛ بيد أن أحداً من كتاب رواية الشخصية لم يستطع أن يستخدم هذا التقليد الفنى بعد « سوق الغرور » مرة أخرى إلا من أجل غرض آخر ؛ كأن يكتب قصة خيالية أو قصة هزلية مثل رواية « مغامرات

هارى ريشموند » ، وذلك لأنها أصبحت طريقة عتيقة لتصوير المجتمع تصويراً جديا .

وفى رواية « سوق الغرور » نبدأ بنفس المجتمع الذى رسمت الحبكة فى رواية « البيكاريسك » لتقدمه لنا . وكل ما يبقى من الحبكة هو سلسلة الأحداث التى تزيد الصورة اتساعاوتنوعا ،وتضع الشخصيات فى علاقات متباينة . وقد تكون هذه الأحداث « بسيطة » للغاية ، كعشاء أو حفلة مسرح أو لقاء غير متوقع ، وقد تضم بعض أحداث من الحياة أكبر من ذلك ، كعلاقة حب أو مبارزة أو موت . والذى نطلبه منها هو وجوب وقوعها بطريقة طبيعية قدر الإمكان ، وإلا بدت الحبكة مفتعلة .

وعلينا بعد ذلك أن نتناول بالدراسة شكلا آخر من أشكال الرواية ، يتطلب ، كما تتطلب رواية الحدث حبكة متطورة تطوراً محكما .

الفصل الثانى

الرواية الدرامية

تلك هى الرواية الدراميـــة . وفى هذا القسم تختفى الهوة بين الشخصيات والحبكة . فليست الشخصيات فيها جزءا من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائى يحيط بالشخصيات . بل تلتحم على العكس كلتاهما معاً فى نسيج لا ينفصم . فالسمات المعينـة للشخصيات تحدد الحدث ، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطوراً إياها ، وهكذا يسير كل شىء فى الرواية إلى النهاية . والرواية الدراميـــة فى أعلى مستوياتها ذات صلة بالتراجيديا الشعرية ، تماماً كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا . فالحوار فى أكثر المشاهد توتراً فى « مرتفعات ويذرينج » وفى « موبى ديك » يصعب التفريق بينه وبين العبارات الشعرية ، والشخصيات الكبرى التى لا تنسى فى « سوق الغرور » و « توم جونس » تكاد تصبح شخصيات كوميدية خالصة مثل فولستاف Falstaff وسير توبى Sir Toby .

غير أن الرواية الدرامية لا يلزم أن تكون فى كل أشكالها

ذات طابع تراجيدى . وقد تجنبت دائما چين أوستن ، أول روائية مارستها بنجاح تام فى إنجلترا، ذلك الطابع التراجيدى ، ولعلها كانت غير قادرة عليه . وقد يبدو هذا المثل غريباً . بيد أنها غرابة لا تعدو المظهر . كان فن چين أوستين ذا صلة جوهرية بهاردى أكثر منه بفيلدينج أو ثاكرى . فرواياتها ، من ناحية ، تدور فى دائرة واحدة وتلزم قطاعاً واحداً مركباً من الحياة ، ينتج عنه بالطبع توتر فى الحدث؛ وهذا التوتر هو أحد العناصر الأساسية فى الراوية الدرامية . ومن ناحية أخرى نرى أن الشخصية عندها لم تعد مجرد شىء نستمتع به ، كما كانت عند فيلدينج وسموليت وسكوت . وكما ظلت بعد ذلك عند ديكنز وثاكرى . فالشخصيات عندها شخصيات فعالة ، تؤثر فى الأحداث ، وتخلق المشاكل ثم تحلها فيما بعد ، فى ظروف مغايرة فعندما تلتقى اليزابيث بنيت لأول مرة بدارسى ، تتحدد على الفور معالم لقائهما التالى . ويبدأ الحدث تطوره من خلال التوتر المتغير بينهما ، ومن خلال بعض الوقائع القليلة من جانب الشخصيات الأخرى ؛ وهكذا يخلق التوازن القائم بين كل عناصر الراوية الحبكة ويشكلها . فليس هناك إطار خارجى ولا مجرد حبكة آلية ؛ بل كل ما هنالك شخصية وحدث فى الوقت نفسه . شخص واحد فى تلك الرواية ، ذو طابع كوميدى خالص ، هو مستر كولينز ، إذ ليس له تأثير كبير

فى الحدث . إنه غاية فى ذاته ، لا وسيلة وهدف فى نفس الوقت ، ولهذا لم يتغير طوال القصة ، وفى الرواية عناصر كوميدية خالصة أخرى ، منها ، على سبيل المثال ، تلك المشاحنات المنزلية الدائمة بين مستر ومسز بنيت . غير أن مثل هذه الشخصيات والمواقف لا بد أن توجد فى أغلب الروايات الدرامية . فلتوماس هاردى فلاحوه الذين يخففون من حدة التوتر ويضيفون إلى توازن الحدث ؛ وتستخدم هذه الشخصيات ، إلى حد ما ، لنفس الغرض الذى تستخدم من أجله الحبكة الثانوية ، دون أن تكون هى حبكة ثانوية . وتتمثل العناصر الحقيقية فى « روايات وسيكس » لها ردى بالطبع ، فى شىء آخر ، فى تطور التوتر المتغير الذى يسير نحو النهاية . فإذا كان ذلك لا يتمثل فى أغلب عناصر رواية «الكبرياء والهوى» لجين أوستين فإنه يتمثل فى نصفها على الأقل .

الحبكة فى رواية « الكبرياء والهوى » غاية فى « البساطة » تقول مسز بنيت فى الفصل الأول « يا عزيز ، إن مسز لونج تقول لى : إن شاباً على حظ كبير من الثراء من سكان جنوب انجلترا قد اشترى نيذر فيلد » . وهكذا تنشأ حالة من التوقع ، ويصل الشاب ، ومن تلك اللحظة تبدأ الأحداث فى التطور : ينشغل فى زفة صديقه دراسى

وهناك حفلات وزيارات .. ويقع بينجلي ، السمح الطيب المعشر المندفع في حب جين بنيت ، فإذا هو مهيأ منذ اللحظة الأولى لأن يرتبط بها رغم كراهيته لأسرتها ، ولكن صديقه ينصحه ألا يفعل ويقنعه بمغادرة المنطقة . وأثناء ذلك يتبين دارسى أنه وقع ، رغم تقديره ، في حب إليزابيث أخت جين ، وبعد فترة من الصراع مع هواه يعرض عليها الزواج في عبارات تحس معها أنها مضطرة إلى أن ترفض بشيء من الغضب . وفي أثناء ذلك تكون قد وقعت بعض المواقف التي أثارت كراهيتها لدارسى : فكبرياؤه تثيرها ، كما تشك في أنه حاول إبعاد بينجلي عن أختها ، ثم إنها صدقت بعض الشائعات السيئة عنه . وتتلقى رسالة من دارسى عقب رفضها عرض الزواج يؤكد لها فيها أنها لم تنصفه ، وتلك أزمة الحدث : الوسط الأرسطى للحبكة . وقد سار نحوها كل شيء حتى تلك المرحلة ، غير أن كل شيء ، من تلك اللحظة ، يتحرك تجاه نهاية أخرى حددتها الأزمة . وهكذا نرى أن دارسى ، على نقيض ملاطفته إليزابيث ؛ وإذا تأنقه الذى كان يجعله يبدو بغيضاً أحمق ، يجعله الآن محبوباً ، وقد أصبح في ظروف أفضل . وعن طريقه يعود بينجلي إلى جين ثم تصبح إليزابيث زوجة له ، بعد أن رسمت عواطفها نحوه دائرة الحدث الكاملة .

والفرق بين هذه الحبكة والحبكة فى رواية الحدث يتمثل فى اعتمادها الداخلى الصارم على قانون السببية . فقد كانت كراهية إليزابيث الأولى لدارسى حتمية نتيجة للظروف التى التقيا فيها ، لأن دارسى كان مزهوا بمكانته الاجتماعية ، على حين كانت إليزابيث فى وضع حرج لمكانة أسرتها غير اللائق ، ولأنهما كانا من طراز محدد الشخصية ، إلى درجة كان لابد لهما معها أن يكره أحدهما الآخر فى مبدأ الأمر فقد كانت إليزابيت صادقة مع نفسها حين اعتقدت أن دارسى جامدُ العواطف متكبر حقود ، وقد كانت صادقة أيضاً مع نفسها حين اعترفت بخطئها وغيرت رأيها فيه . هذا والحدث هنا ينبع من خلال هاتين الشخصيتين اللتين ظلتا صادقتين مع ذاتيهما ، وهذا الثبات لديهما الذى يشبه قانون الحتمية ، هو الذى يدفع الأحداث فى سيرها ، ومن خلال تلك الأحداث تتكشف لنا بالتدريج حقيقة هاتين الشخصيتين .

والتماثل بين الحدث والشخصيات فى رواية من هذا النوع جوهرى إلى حد لا يمكن أن يبالغ المرء فيه مهما يقل عنه ، وقد نستطيع أن نقول إن أى تغير فى الموقف يتضمن دائماً تغيراً فى الشخصيات ، كما أن كل تغير ، درامى أو نفسى ، خارجى أو داخلى

فى كليهما بسبب معلوم أو غير معلوم، ينتج أو يتشكل من شىء فيهما معاً ، ومن تلك الزاوية تنفرد الرواية الدرامية من رواية الحدث ورواية الشخصية . ففى هذين النوعين الأخيرين ثغرة بين الحبكة والشخصيات . أما فى الرواية الدرامية فلا ينبغى أن توجد مثل تلك الثغرة . فحبكتها جزء من معناها.

ولكن إذا كان التغير فى الموقف فى رواية «الكبرياء والهوى» يتضمن تغيراً فى الشخصيات فإن صدق سير الأحداث ،أو الحبكة بعبارة أخرى ، تأتى فى المحل الأول . ويكون هذا التسلسل حتمياً فى مجالين : فلا بد أن يكون فيه صدق داخلى فى تتبعه لتكشف الشخصية وأن يكون له صدق خارجى بوصفه تطوراً دقيقاً للحدث . وبعبارة أخرى ؛ تتكامل فى الرواية الدرامية طبيعة هذين الوجهين من الصدق تكاملا لا نجده فى أى نوع آخر من أنواع الرواية ، فرواية الشخصية كما سأحاول أن أبين فيما بعد ، تهتم مباشرة بالجانب الخارجى للواقع فحسب ، وهى لا تتضمن ، وراء ذلك ، شيئاً يتصل بهذا الجانب ، وإنما شيئاً غريباً عنه نسبياً . وتبرز رواية الشخصية التناقض بين الحقيقة والمظهر ، بين الناس كما يبدون أمام المجتمع وكما هم فى الحقيقة ، أما الرواية الدرامية فإنها تبين أن الحقيقة والمظهر شىء واحد ، وأن الشخصية حدث وأن الحدث شخصية .

وعلى هذا فقد يكون لهذين النوعين من الرواية نصيب متساو من الصدق الفنى ، ولكن انطباق المفهوم الدرامى هو الذى يكسب حبكته طبيعتها العضوية البالغة . فليس فى الحبكة مايهمل المؤلف بيانه أو يتركه لافتراض القارئ . وقد تتضمن الحبكة أحداثاً متقابلة ، ولكنها لا يمكن أن تتضمن مجرد متناقضات . وهى منطقية ما دام للشخصيات شىء لا يتغير ، بداخلها ، يحدد استجابات بعضها نحو بعض واستجاباتها نحو الموقف . والأحداث فيها تسير سيراً تلقائياً ومنطقياً معاً ، ما دامت الشخصيات تتغير وما دام التغير يخلق احتمالات جديدة . وهذا السير التلقائى المنطقى هو الطابع الحقيقى المميز للحبكة فى الرواية الدرامية . فكل شىء ينبع على نحو لا يقبل التغير منذ البداية . ولكن وجهي المشكلة ، فى نفس الوقت ، يتغيران فيقدمان نتائج غير متوقعة .

وكلا هذين العاملين ، المنطقى والتلقائى ، أو الضرورة والحرية ، على قدر متساو من الأهمية فى الحبكة الدرامية . فخطوط الحدث لا بد لها أن تخطط . ولكن الحياة تفرقها دائماً وتحولها عن مجراها منتجة « تآكل المعالم » ذلك الذى أعجب به نيتشه . وإذا بنى الموقف بدون اعتبار لابتكار الحياة الحر ، فإن النتيجة تكون آلية ، حتى

وإن كانت الشخصيات صادقة . وهذا المنطق الخالى من الابتكار هو الذى جعل حكايات ميريمى Merimée خالية من الحياة بشكل عجيب ، وهو الذى جعلها سلبية على رغم ما فيها من رسم بارع للشخصيات . فوجود شخصياته محدود بعلاقتها بالموقف فحسب ، وقد وجدت لتناسب مقتضياته ، وليس لها أية حياة تتجاوزه . وكأنما تضغط اللحظة المباشرة فإذا الشخصيات تنطلق مباشرة فى حدث كامل كل الكمال . ولكن هذه الشخصيات لا حرية لها فى الاختيار أو التفكير ، بل ولا حتى فى التأجيل . إراداتها لا تتعارض ، بل ولا حتى تفكر فى الحدث الذى توشك أن تقوم به ، إنها داخل الحدث تماماً كالعجلات ؛فليس فى كلومبيا أو فى كارمن توتر درامى وكل ما هناك هو الحدث ، والأحداث تسير سيراً منطقياً ، لكنه غير حر ، ويخلو مما فى الحياة من حركة .

وفى بعض روايات هاردى نصادف نفس الخطأ بدرجة أقل كثيراً ؛ إذ يلاحظ فورستر أن على « الشخصيات أن تقف طبيعتها عند كل مرحلة ، وإلا أطاح بها القدر إلى حد يضعف معه إحساسنا بواقعيتها ؛ فهاردى يرتب الأحداث معتمداً على السببية . الحبكة عنده هى الأساس ويرسم الشخصيات لتستجيب لمقتضياتها . فشخصياته فى قبضة محكم

متنوعة ، ثم هي أخيراً مغلولة اليد والقدم . وإحالته على القدر لا تنتهي .
ومع ذلك ، ورغم كل تلك القرابين التي قدمها بين يدي القدر ، فإننا
لا نرى الحدث قط كائناً حياً كما نراه في أنتيجون أو بيرينيس أو في
(بستان الكرز) . إن القدر فوقنا ، لا في داخلنا ، وهذه هي السمة
الغالبة البارزة في « روايات وسكس » . ثم يقول فورستر مرة أخرى
« هناك بعض المشكلات التي لم تحل أو حتى لم توضع موضع البحث
في مصائب (جود الغامضة) وبعبارة أخرى فإن المؤلف يتطلب من
الشخصيات أن تقدم إلى الحبكة أكثر مما تطيق . وإذا استثنينا
روح الشخصيات الريفية ، لرأينا أن حيويتها قد نضبت وذبلت ..
ولا شك أن هاردي يعتمد على الضرورة اعتماداً واضحاً في « روايات
وسكس » ، وجوابه على ما يعرض من أسئلة فج فيه كثير جداً من
التعميم ، وهو ، إلى ذلك ، يهمل معالجة كثير من المشاكل الحيوية ..
ومع هذا فقد بالغ فورستر في أخطاء هاردي . فهو ينسى قوة الإبداع
الهائلة التي تكسب روايات وسكس حركتها الحية رغم
طغيان الحبكة .

وينتج الاهتمام بمبدأ الحرية من الزيف ما ينتجه الاهتمام بالضرورة
والمنطق . وفي رواية « جين إير » مثال مشهور على ذلك ، تلك

الرواية التي لولا هفوة صغيرة لكانت رواية درامية بحق . فجين تحب روشستر ولكنها تأبى أن تعيش معه ما دامت زوجته على قيد الحياة ؛ وتلك هي المشكلة الدرامية الحقة . فشخصية جين كلها وكل ما ينبغي أن يحدد سير الأحداث وفق الضرورة ، لخصته جين حين رفضت أن تتصرف ضد ضميرها . وكان ينبغي أن تسير القصة إلى النهاية وفق هذا الافتراض ، لكن شرلوت برونتيه ، بدلا من ذلك تحرق السيدة روشستر المعتوهة لتخدم بذلك هدفها ، وبهذا تهزم القدر ؛ وتهزم جين جاعلة مواهبها بلا معنى ولا قيمة ، وذلك بتقديمها حادثة تنطوي على مزيج فائق الغرابة من اللطف والقسوة والعبث . كانت القصة تسير سيراً دراميا حتى وقوع تلك الحادثة ؛ أما بعد ذلك فقد راحت المؤلفة ترتب أحداثها بنفسها . وفي حبكة الرواية الدرامية يكون مثل هذا الخطأ أمراً جوهرياً ، يؤثر في كل الرواية ، في أحداثها وشخصياتها وكل عناصرها . ففي رواية تاكري « الوافدون الجدد » « New Comers » نراه يخطيء خطأ فاحشا فيقتل أم الليدي فارنتوش في صفحة ثم يعيدها إلى الحياة في الصفحة التالية ، ومع ذلك فإن القارىء لا يعير هذا الأمر اهتماماً ، لأنه لا يهتم كثيراً بمصير الأحداث . ولكن شرلوت برونتيه ما كانت لتستطيع أن تخطو خطوة

مخطئة فى حبكة الرواية جميعها . وقد خطت خطوة واسعة كانت نتيجتها كارثة قاتلة .

و « مرتفعات وذرنج » أبعد تأثيرا فى نفس القارىء من « جين إير » أو « عودة الغريب » . وذلك لأن التوازن بين الضرورة والحرية فيها مشدود بإحكام أكبر ، ومن ثم فهو أكثر تعادلا ، ويتحقق هذا التعادل من خلال حدة التوتر الذى يحدثه كل طرف من الطرفين بالآخر . ويستطيع القارىء أن يدرك مدى الصرامة التى سارت عليها الحبكة بالرجوع إلى المقالة الصغيرة القيمة ، المنشورة بمطبعة هوجارت لكاتب غير معروف . ومن تلك المقالة يتبين لنا أن المؤلفة قد رسمت بدقة إطار الضرورة المشروعة ، الموتوتة ، الذى يجرى داخله الحدث . وهو يرجع إلى الرواية وحدها ليريك ، بعد ذلك ، مدى تلقائية الحدث وتحرره مما يمكن أن تلحقه به الحبكة من تشويه وكل ذلك يبدو حرية من جانب ؛ ويبدو ضرورة من جانب آخر . فكاترين وهيثكليف يتصرفان كل وفق إرادته الخاصة ، وسلوكهما حرية كاملة ، ومع ذلك فإنهما ، فى نفس الوقت ، شخصيتان فى تراجيديا قد رسمت ظروفها ونهايتها من البداية . وسير الأحداث صائب فى كلا البعدين ، محتفظ بوحدته . وإذا رجعنا إلى « الكبرياء

والهوى » لوجدنا أنه يمكن التنبؤ بسير الأحداث — منذ لقاء إليزابث الأول بدارسي — إلى حد كبير . وهذا هو وصف جين أوستن لهذا اللقاء .

اضطرت إليزابيث بينيت أن لاتشترك فى رقصتين وذلك لقلة الرجال بالحفلة ؛ وخلال فترة من هذا الوقت كان المستر دارسي يقف قريبا منها إلى حد مكنها من الاستماع إلى الحديث الدائر بينه وبين المستر بنجلى ، الذى كان قد ترك رقصته للحظات قليلة ليطلب إلى صديقه أن يشترك فى الرقص . وسمعته يقول له : هيا يا دارسي ، لن أتركك إلا إذا رقصت . إنى أكره أن أراك واقفا وحدك على هذا النحو المضحك . خير لك أن ترقص » .

ويجيبه المستر دارسي وهو ينظر إلى الآنسة بنيت الكبرى : « إنك تراقص أجمل فتاة فى القاعة » .

دراسى: أوه! إنها أجمل مخلوق وقعت عليه عيناى! ولكن هنا إحدى أخواتها تجلس خلفك مباشرة ، وهى

على غاية من الجمال ؛ وأظن أنها ستحظى بإعجابك . دعني أطلب من رفيقتي في الرقصة أن تقدمك إليها » .

فسأله وهو يتلفت حوله : « أي هؤلاء تقصد ؟ » ، وتوقفت عيناه لحظة على إليزابيث ، حتى التقتا بعينيها ، وهنا أرخى عينيه وقال في برود : « إنها محتملة . ولكنها ليست جميلة بالقدر الذي يغريني ؛ وليس لدى الآن المزاج لأهتم بالفتيات اللاتي لا يحفل بهن الآخرون . من الأفضل أن تذهب للاستمتاع بابتسامات رفيقتك ؛ فإنك مضيع وقتك معي عبثاً » .

وأخذ المستر بنجلي بنصيحته . ومشى المستر دارسي وظلت إليزابيث موغرة الصدر نحوه ؛ وقد حكت القصة بمرح كبير لكثير من أصدقائها ، فقد كانت تتمتع بحيوية وروح مرحة . وكانت تجد المتعة في كل ما هو طريف » .

وبهذا اللقاء العابر تبدأ سلسلة من الأحداث تنتهي بزواج إليزابيث بدارسي ، وبينما نمضي في تتبع تلك الأحداث يراودنا الإحساس بأن

شيئا من ذلك سوف يقع . ومن خلال هذا الموقف العابر ندرك أنه مجرد خطوة ، لا تتضمن سلسلة من الأحداث المتعاقبة، ولكنها تطور، ونستطيع أن نلمس الفرق إذا قارنا هذا الموقف بموقف مماثل فى رواية « سوق الغرور » . وهذا هو وصف ثاكرى للقاء الأول بين بيكى شارب والسير بيت كراولى :

كانت نوافذ الطابق الأول ببيت السير بيت مغلقة. أما نوافذ غرفة المائدة فكانت نصف مفتوحة ، وكانت الستائر مغطاة بأوراق صحف قديمة نظيفة .

ولم يحفل چون السائس ، الذى كان يقود العربة بمفرده أن ينزل ليضغط جرس الباب ، ولهذا طلب من بائع لبن مار أن يؤدى عنه ذلك . وعندما دق الجرس أطلت رأس من فرجة النافذة فى غرفة المائدة ، ثم فتح الباب رجل يرتدى سراويل قذرة وحذاء ذا رقبة وسترة قديمة حائلة قذرة ، ويلف حول عنقه الكثيفة الشعر كوفية قديمة متسخة ، وكان أصلع، أحمر الوجه ذا عينين رماديتين وفم لا يفارقه الابتسام .

ويتساءل چون وهو جالس فى مقعـده : « أهذا بيت السيريت كراولى ؟ » فيومىء إليه الرجـل قائلا : نعم .

فيقول چون : أنزل إذن هذه الحقائب

فيجيبه البواب : أنزلها بنفسك أنت

فيقول چون بضحكة خشنة : ألا ترى أنى لا أستطيع أن أترك الجياد ؟ تعال . مد يدك أيها الرفيق الطيب ، وسوف تمنحك الآنسة بعض البيرة . ذلك أنه لم يعد يكن للآنسة شارب أى احترام ، فقد انقطعت صلتها بالأسرة ، ثم إنها لم تمنح الخدم أى شىء من الهبات عند رحيلها .

ويخرج الرجل الأصلع يديه من جيبه ، ويتقدم بعد هذا العرض فيحمل حقائب الآنسة شارب على كتفيه إلى البيت .

وتقول له الآنسة شارب : خذ تلك السلة وهذا الشال

معك ، وافتـــح الباب من فضلك » . ثم تلتفت إلى السائس قائلة : « سأكتب إلى مستر سيدلى . وسأخبره بسلوكك » .

وقادها البواب إلى غرفة المائدة .

لم يكن بالغرفة سوى مقعدين من مقاعد المطبـخ ، ومنضدة مستديرة ، ومدفأة وملقط لتحريك النار ووعاء صغير على نار تئز أزيزاً خفيفا . وقطعة صغيرة من الجبن فوق المائدة ، وقطعة خبز ، وشمعدان من الصفيح وبعض البيرة السوداء فى وعاء كبير .

وقال لهـا البواب : أظن أنك تناولت غـداءك ؟ يبدو أن الجو هنا غير دافىء بما فيه الكفاية . أترغبين فى شىء من البيرة ؟

وسألته الآنسة شارب بترفع وعظمة : أين السير بيت كراولى ؟

فأجابها البواب.. هو .. هو أنا السير بيت كراولى ..

وتذكرى أنك مدينة لى بقدح من البيرة لقاء جملى لأمتعتك . ها. ها. اسألى تنكر إذا لم أكن أنا هو .
مسز تنكر ، لقد حضرت مس شارب ، أيتها المربية أيتها الخادمة ! !

هاتان قطعتان نموذجيتان تمثلان أصدق تمثيل جين أوستن وثاكرى وما بينهما من فرق هائل . فمشهد جين أوستن لا يتم إلا بالمشاهد الأخرى التى أدى إليها ، بينما مشهد ثاكرى قائم بذاته . فنحن ندرك ما فيه من شخصيات إدراكا مباشراً وكاملا ، لأنها تسلك منذ البداية سلوكا نمطيا وفق ذواتها ذات الطابع العام ، وليس أمامها إلا أن تستمر فيما تصنع.على حين لا نستطيع أن نعرف اليزابيث ودارسى ، إلا بعد أن يكشف لنا الحدث عنهما.والمشهد فى «الكبرياء والهوى » ليس المشهد الذى يحتمل أن تتبعه مشاهد أخرى متممة له ، بل هو المشهد الذى لابد أن تتبعه مشاهد أخرى متممة . وإلى جانب ذلك فإن هذه المشاهد ينبغى أن تكون مخالفة له أكثر من أن تكون شبيهة به . إنه تنوع فى الخاص وليس تكراراً للنمطى ، كما هو الحال فى رواية الشخصية .

ولما كان الأمر كذلك ، فإن هذه المشاهد تستلزم نهاية لهـا ، وينقاد القارئ بالتدريج إلى الوعى بتلك النهاية ؛ وهى نهاية معروفة للـكاتب منذ البداية ، وربما كان هذا الإحساس الغـامض الذى لاندرك حقيقتـه هو الذى يضفى على الحـدث فى رواية كروايـة « مرتفعات وذرنج » ما فيها من جو غامض لانستطيع أن نحلله قط .. وإميلى برونتيه عندما تصف مشهداً فى وسط الرواية فإننا نرى فيه حياة شخصياتها كاملة : كل ما كانوا عليه ، وكل ما يخبئه لهم المستقبل .

ولابد أن الحبـكة كانت فى ذهنها صورة كاملة منذ البداية .. وكذلك الشخصيات ، لا بشكلها المتنوع اليومى ، وإنما كحركة ، فى مسيرتهم التامة المتغيرة عبر الزمن. أما شخصيات ثاكرى فلعلها احتشدت فى ذهنه بصورة مفككـة لأنها تولد كاملة دائما ، دائماً هى هى ، تخلو من التوتر فى داخلها وفى داخل الحدث الذى يضعها فيه ، والشخصيات الدرامية لا تخلو من هذا التوتر ، التوتر بين كمالها الذى يبدو كالقدر وتسلسلها المتطور . وتقع مشكلة الزمن فى صميم مفهومها. حقا إن الزمن

يحيط ببيكى شارب . ولكنه يكشف عن كاترين إيرنشو . إنه العنصر الذى تتكشف فيه وهو العنصر الذى يتحدد مصيرها به آخر الأمر . ومن ثم فإن لنهاية الرواية الدرامية أهمية بالغة جدا ، لأنها ليست مجرد ختام لأحداث القصة كما فى « سوق الغرور » ، بل هى التنوير النهائى . إنها ليست نهاية الحدث فحسب ، إنما هى اللمسة الأخيرة التى تكسب الكشف عن الشخصيات كماله ونهائيته . وليست شخصيات كاتب رواية الشخصية بحاجة إلى تلك اللمسة الأخيرة لأنها شخصيات تحيا فى حالة من الكمال الدائم. كما أن حبكة هذا الكاتب ليست بحاجة لأن تكون كاملة منذ البداية ، لأن شخصياته ، ببساطة ، كاملة منذ البداية .

أما نهاية الرواية الدرامية فإنها حل للمشكلة التى تبدأ منها حركة الأحداث ، وعندها يكون الحدث الخاص قد استكمل ذاته ، خالقا توازنا ، أو محدثا كارثة معينة لا يمكن تتبعها أكثر من ذلك. فالتوازن أو الموت هما النهايتان اللتان تتجه الرواية الدرامية نحو إحداهما . ويحدث التوازن عادة لأسباب متنوعة فى صورة زواج موفق .

ونكتفى الآن بهذا القدر من الحديث عن التسلسل الزمنى وعن النهاية فى الرواية الدرامية . ونعود إلى « الكبرياء والهوى » فنتناول مجالا آخر تختلف فيه الرواية الدرامية عن رواية الشخصية . ألا وهو اقتصارها على مشهد ضيق وقطاع واحد من الحياة . ونحن نجد هذا التركيز فى مجال الحدث فى أغلب الروايات الدرامية . نجده عند هاردى وإملى برونتيه فى « البيت ذو النوافذ الخضراء » بل ونجده حتى فى « موبى دك » فعلى الرغم من سعة مسرح الأحداث فى هذه الرواية فإن المنظر لا يكاد يتغير ، أى لا فرار منه . وسبب عزل المنظر فى الرواية الدرامية واضح جداً . ففى المساحة المغلقة وحدها ، يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهى فى حتمية . فكل المخارج مسدودة ، ونحن ندرك ذلك أثناء مراقبتنا للحدث . لامهرب إلى مناطق أخرى ، وحتى إن وجدت، فإننا ندرك أنها مخارج زائفة لإعادة طرف الصراع ثانية إلى المسرح الرئيسى ، حيث يتحتم عليه أن ينتظر مصيره . المنظر هنا إطار تنمو داخله منطقية الحدث بلا عائق ، بحيث تنعزل عن التدخل التعسفى من العالم الخارجى . وهو يكسب هذه المنطقية ضرورتها ، وذلك بتحديده للمجال الذى تتحرك فى داخله تلك المنطقية.

ونستطيع أن نجمل النتائج التى وصلنا إليها بوجه عام ، قبل أن نمضى فنتوسع فيها . الحبكة فى رواية الشخصية ممتدة ، أما فى الرواية الدرامية فمركزة . وحدث الأولى يبدأ بشخص مفرد كما فى رواية « رودريك راندوم » أو يبدأ بنواة كما فى « سوق الغرور » ثم يمتد فى محيط نموذجى ، هو صورة للمجتمع . وحدث الرواية الدرامية على العكس من ذلك ، لا يبدأ قط بشخصية مفردة ، إنما يبدأ بشخصيتين أو أكثر ؛ وهو يبدأ من نقط متعددة على محيط دائرته التى تمثل شيئا مركبا ، لا نواة ، لعلاقات شخصية ، وتتحرك هذه النقط نحو المركز ، تجاه حدث واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب .ورواية الشخصية تأخذ شخصياتها التى لا تتغير أبداً خلال مشاهد متغيرة ، وخلال طرق متعـــــددة فى الحياة الاجتماعية . والرواية الدرامية ، إذ لا تغير وضعها ، ترينا المدى الإنسانى الكامل للتجربة من خلال الشخصيات ذاتها . الشخصيات فى الأولى غـــــير قابلة للتغير ، والمنظر هو الذى يتغير ، وفى الثانية يكون المنظر غير قابل للتغير وتتغير الشخصيات بتأثيرها المتبادل بعضها على البعض . الرواية

الدراميـة صورة لمسارب التجـربة وروايـة الشخصيـــة صـورة لمسالك الوجود .

ومن هذه النتائج العامة نستطيع أن نمضي في محاولة أخرى . وإذا وضعنا نصب أعيننا هذين القسمين للرواية كما هما ، فلا بد أن نؤمن بأن أي قسم منهما لا يمكن أن يمنحنا المعنى المعبر عن التنوع الإنساني مالم يلتزم حدوده الخاصة به . فالقسم الأول لا يستطيع أن يقدم تجربة شخصياته بما لها من مدى واسع وتجريد بدون مجاله المحدد . وكذلك القسم الثاني لا يمـكن — بدون خاصـــية ثبات شخصياته النمطية — أن يرينا هذا التنوع الواضح الملامح للشخصية والسلوك . وتحدد الشخصية وثباتها ، أي كمال كل شخصية في كل لحظة ، هنا ؛ هو الذي يكشف التنوع ويجعله واضحاً بذاته . فإذا أردنا أن نرى بوضوح مدى ما بين جماعة من الأحياء من تباين ؛ فإنه يتحتم علينا أن نقف حركة هذه الجماعة . ينبغي أن نوقف حركة أفرادها حتى لا يتغيروا أثناء نظرتنا إليهم . وإلا بلبل التغير قدرتنا على التمييز ؛ إذ يندمج ما بينهم من تباين أحيانا فيما بينهم من تماثل، ثم يظهر ثم يعود فيندمج مرة أخرى. وعلى نفس القياس إذا أردنا أن نخلق إحساساً بتنوع الشخصيات تنوعا يحدث أبلغ أثر ممكن ، فإنه لابد أن تتحول الشخصيات إلى

شخصيات ثابتة . أو أن نراها فى حالة ثبات كما يراها الخيال أحياناً .
ومن ثم إذا كان ذلك كذلك ؛ فإن حدود الرواية الدرامية ورواية
الشخصية ، هى فى الحقيقة حدود معقولة وضرورية . وإن بدت فى
ظاهرها تحكمية ؛ لأن الكاتب بمراعاتها وحدها يستطيع أن يبلغ
الأثر المطلوب وأن يوضح رؤيته الخاصة للحياة .

الفصل الثالث

الزمان والمكان

كان على حتى الآن أن أبسط كل شيء . فتحدثت عن تقسيمات الرواية كأنها تقسيمات مجردة ، وكأن كل مثال للشخصية فى الرواية الدرامية مطلقا ، غير مشوب . ولا توجـــد بالطبع روايات من الشخصيات البحتة ولا روايات من الصراع البحت ؛ وإنما هى روايات يغلب عليها هذا الطابع أو ذاك ، غلبة بارزة وكافية دائماً . فالأساس الذى تقوم عليه رواية « مرتفعات وذرنج » أساس درامى ، رغم أنها تتضمن شخصيات قليلة كجوزيف العجوز والمسزدين[1] . والأساس الذى تقوم عليه « سوق الغرور » ليس أساساً درامياً . رغم اشتمالها على بعض المواقف الدرامية البالغة ، مثل مشاجرة راودن كراولى مع مركيز شتاين . ولا أظن أن أحداً ينازع فى تلك التفرقة ، ولا أن أحداً يصر على إطلاقها . لذا نستطيع أن نمضى نحو التعميم التالى ، وهو :

---

[1] جوزيف العجوز : ومسزدين يقومان بدور الرواة فى رواية « مرتفعات وذرينج » لاميلى برونتيه .

أن العالم الخيالى للرواية الدرامية يقع فى « الزمان » ؛ وأن العالم الخيالى لرواية الشخصية يقع فى « المكان » . ففى الأولى ، باختصار ، يقدم لنا الكاتب تحديداً عابراً للمكان ويبنى حدثه فى نطاق « الزمان » ، وفى الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطاراً زمنياً ثابتاً ، يوزع دائماً ويعدل مرة بعد أخرى فى نطاق « المكان » . فالثبات والخط الدائرى فى حبكة رواية الشخصية هما اللذان يكسبان الأجزاء تناسبها ومعناها ، أما فى الرواية الدرامية فتسلسل الحدث وحله هما اللذان يصنعان ذلك . وقيم رواية الشخصية اجتماعية ، أما قيم الرواية الدرامية ففردية أو عامة حسب تقديرنا . فنحن فى النوع الأول نرى شخصيات تعيش فى مجتمع ، وفى النوع الثانى نرى أفراداً يتحركون من بداية إلى نهاية. وكلا هذين النموذجين من الرواية لا يتعارضان ولا يتمم أحدهما الآخر ، بل هما طريقان متميزان فى رؤية الحياة : الفرد فى الزمان ، والمجتمع فى المكان .

وهذه النظرية كما أسلفنا تبدو محفوفة بالصعاب . إذ كيف يمكن أن يكون لقصة بناء مكانى مع أنه لا بد أن تقع فيها بعض الأحداث ، وأن يمر فيها بعض الزمن وإن يكن قصيراً ، وكيف يمكن للزمن أن يكون تابعاً وثانويا فى حين أن كل رواية تسجل بالضرورة مرور

الزمن ؟ إن القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمنية فيها ، كما أن القول بزمانيتها لا يعني أنه ليس لها وضع في المكان. وهنا نرى ، مرة أخرى ، أن الأمر يتصل بالعنصر الغالب . والغرض الرئيسي في حبكة النوع الأول أن يتقدم بخطى واسعة ، وإذا سلمنا بهذا فإنه يعني أن المكان يتضمن بعداً لهذه الحركة . والغرض الرئيسي في النوع الآخر هو تتبع التطور ، والتطور ، بنفس الطريقة ، يتضمن الزمان ، وبناء كل من الحبكتين ، يتحدد بالضرورة عن طريق الهدف الذي يسعى إليه . ففي الأولى ، أي الرواية الدرامية ، نجد نسيجاً محكم الخيوط ، وفي الثانية نجد منطق السببية .

ويمكن أن تزداد هذه التفرقة وضوحاً إذا تدبرنا الإحساس المختلف بالزمان والمكان في عدة روايات . ففي الرواية الدرامية عامة ، يكون معنى المكان باهتاً وتحكمياً . فلندن تبعد آلاف الأميال عن « مرتفعات وذرنج » أو « كاستربروج » ولكن على العكس من ذلك نجد أن لكل مكان بعده الجغرافي التام في روايتي « سوق الغرور » و « توم جونس » . فلست تنشد جزءاً من إنجلترا ، بلدة صغيرة أو قرية ريفية أو بيتاً نائياً لقس إلا وتجده فيهما : السادة والتجار والقرويون وموزعو البريد وأصحاب الفنادق ؛ كل الطبقات غنيها

وفقيرها نجدها ، أو نجد لها على الأقل ، وجوداً فرضياً . وعلى العكس من ذلك تجاهلت « مرتفعات وذرنج » و « عودة الغريب » كل ذلك الجزء من إنجلترا الذى يقع خارج المنظر الذى تتركز فيه أحداثهما . فالعالم خارج هذا المنظر ضبابى بعيد ، والأفراد العديدون الذين يحيون فيه منسيون تماماً ، مهملون لا وجود لهم ، كأنما أطاح بهم بعيداً تلك السرعة والتركيز اللذان يستغرق بهما الزمن ذاته فى الحدث . فنحن نحس بوجود إنجلترا فى « توم جونس » وفى « سوق الغرور » ولكننا لا نحس إلا بمستنقعات يورك شاير وإيجدن هيث فى « مرتفعات وذرنج » وفى « عودة الغريب » .

ولنتأمل اختلافا آخر . ذلك أن المشهد فى الرواية الدرامية تتحقق صورته بطريقة أشد حدة وتركيزاً منه فى رواية الشخصية مما يبدو متناقضاً أول الأمر . ويرجع هذا ولاشك إلى أن المشهد فى الرواية الدرامية تلونه وتصبغه عواطف الشخصيات الرئيسية وانفعالاتها من جهة ؛ ومن جهة أخرى يرجع إلى أننا نرى هـــذه الشخصيات دائمـاً أمام الموقف محاطة به . ولـكن ذلك الخلاف يعود أساساً إلى أن الموقف هنا — فى روايات هاردى و « مرتفعات ويذرنج » — ليس مشهداً عادياً وخاصاً على الإطلاق ، ليس كمنظر غرفة استقبال سيدلى ،

ضيفة السير بيت كراولى الريفية ، إنما هو صورة للبيئة الإنسانية فى اطار زمنى . فمستنقعات يوركشاير ووسكس ليست أماكن محددة ومميزة كمدن الستر بنيت الخمس أو «بارشستر» عند ترولوب إنما هى مشاهد عامة تدور فيها دراما الجنس البشرى. وهكذا لما كانت الدراما مستقلة عن العادات الموقوتة ، عادات الحقبة الزمنية المحددة واخلاقها وعرفها وتقاليدها ، وما إلى ذلك من خصائص تتميز بها الحضارة المتغيرة . لما كان كل هذا يكاد يكون خارجاً عن الرواية الدرامية فإن المشهد فيها يتخذ صورة بدائية ، مثل « ايجدن هيث». و«الأزهار البرية وحجر الجير » فى مستنقعات يوركشاير فى رواية اميلى برونتيه أو المحيطات التى يطارد فيها أهاب الحوت الأبيض ، أما حين نتأمل شخصيات ثاكرى فإننا نراها فى زى عصرها وفى ضوئه ، فملابسها والبيوت التى تعيش فيها ، والعادات التى تأخذ بها ، كل ذلك يمثل جزءاً من حقيقتها ، إنها تعيش فى عصرها كأنما تعيش فى عالم ثُبِّت فجأة ، ولكننا نتذكر شخصيات هاردى كما نتذكر أشياء غير مؤتلفة لأية عادات إلا العادات الطبيعية ؛ تماماً كما نتذكر المروج والصخور والأشجار ، فالمنظر الذى يحرك فيه هاردى شخصياته من الرجال والنساء لا يتغير فى جوهره منذ الوقت الذى عاشت فيه شخصياته قادرة

على ممارسة تلك العواطف المجردة القليلة التى منحهم إياها ، فالمكان هنا إذن مجرد وعام وهو وإن بدا ضيقاً ليس إلا صورة للعالم ذاته ، فضلا عن أنه غير متغير ، فمهما غيرت طبيعة العصر من وجه الحياة فإن عقلا مثل عقل هاردى يظل دائما يدركها على هذا النحو ، المشهد هنا بإيجاز ، هو الأرض ، وهو الحضارة فى رواية الشخصية ، والتأثير الذى نجده لمناظر هاردى الريفية وارتباط شخصياته بالأرض لا يقل قوة عن ارتباط بعضها ببعض .

ولكننا لا نكاد نحس بتلك القوى الطبيعية ذات الأثر الكبير على شخصيات هاردى فى مناظر ثاكرى ، تلك المناظر التى كأنما فصلت بجدار عن الطبيعة لاهتمام المؤلف بتصوير المجتمع ، فإن طريق مثل هذه المناظر الطبيعية إلى صالونات برشستر الاجتماعية وفيلات الطبقة الوسطى فى « المدن الخمس » طريق غير ميسور ، ولكن كاتب رواية الشخصية يرينا ، من ناحية أخرى ، أن المنظر الإنسانى ، والحياة فى ذاتها مثير ومتنوع إلى أقصى حد ، وأن « كوينز كرولى » مختلف جداً عن « رسل سكوير » وأن فى « المدن الخمس » ألواناً لا حصر لها من الأماكن وأحوالا للحياة متعددة ، وهكذا نرى العالم يتحول إلى

خاص ، والإنسانية فى سجوتها سواء كانت مزينة أم بسيطة على اختلاف أنواعها .

وإليك اختلافا بارزاً آخر ، بين الإحساس بالزمن فى الرواية الدرامية ورواية الشخصية ، وكيف يبدو متريثاً فى واحدة ومسرعا فى الأخرى . فإذا فتحنا رواية « سوق الغرور » فى فصلها الأول واستمعنا إلى بيكى شارب ، ثم قرأنا جزأها الأخير وعرفنا أن أموراً كثيرة قد حدثت وأن سنوات عديدة قد انصرمت فسيعترينا إحساس غريب بتحدد الزمن ، وأنه ما يزال حيث بدأت الأحداث ؛ شعور كالذى يعترى المرأ حين ينام فى حجرة يناقش فيها بعض الناس مشكلة ما ، ثم يستيقظ ليجد أن المناقشة ما تزال عند نفس النقطة التى نام عندها . ففى الفصل الأخير من « سوق الغرور » نجد بيكى ما تزال تتحدث كثيراً كما كانت تفعل فى الفصل الأول . ولنرجع مرة أخرى إلى الصفحة التى التقينا فيها لأول مرة بكاترين ايرنشو ، ثم إلى لقائها الأخير مع هيثكليف . فسنجد أن الصدمة التى نلقاها من نوع مختلف ، وسندرك للوهلة الأولى أنه قد حدثت أثناء نومنا أشياء غير عادية ، فالزمن قد مر على شخصية كاترين ، وكأنه حركة مادية ملموسة . وقد ينطبق هذا القياس على أية شخصية درامية عظيمة ، ماعدا شخصيات

قليلة كالكابتن أهاب فى « موبى دك » فإن أهاب لايتغير ، والحدث
فى تلك الرواية جميعها لا يكاد يتحرك إلا قليلا ولمدة وجيزة . وليست
الرواية إلا خطاً طويلا من الوصف والأحلام والانتظار ، والصراع
الرهيب الذى يصفه المؤلف فى الفصول القليلة الأخيرة ، وهو صراع
لم نره وهو يقترب ، ولكنه يأتى فجأة ، ويغيب لحظة ، ثم يظهر فى
لحظة أخرى دون مبرر ، صراع لا نحبه فى غيبته ولا نستطيع تجنبه
إذا حضر . وبهذه الشخصيات الثابتة والحركة الفجائية نحو الكارثة
تحتل « موبى دك » مكانة تبعد بها قليلا عن الزواية الدرامية العادية .
ولكن ذلك استثناء من شأنه أن يلقى ضوءاً على النقطة التى نحن
بصددها . لم يتعامل ملفيل فى « موبى دك » مع العالم الطبيعى الذى
يمتزج فيه الخير بالشر حيث العاطفة رفيعة ودنيئة معاً ، وحيث الصواب
محتمل فى كلا الجانبين كما فى « مرتفعات ويذرنج » . بل كان يرسم
عالما خاليا ، بقدر الإمكان ، من كل ما هو وسط وكل ما هو مختلط .
وقد وضع المؤلف فى أشد الحلبات بعداً عن الإنسانية ، وهو البحر ،
قوتين كل فى مواجهة الأخرى ، وأعنى بذلك القوتين الرمزيتين
أهاب والحوت الأبيض . ولم تكن العداوة بين هاتين القوتين عداوة
إنسانية . لم تكن ذلك الشىء الذى يثور بسبب حادثة ما فى « الزمن »

ثم يتطور معانيا الزيادة والنقصان ، ككل شيء فى هـذا العالم ، لم تكن العداوة منذ البداية إحساسا يتغذى وينمو ، وإنما قوة لا يمكن أن تتغير . فالدراما فى « موبى دك» إذن دراما أضداد ، ولما كان أحدهما لا يستطيع أن يستسلم ، فقد ترتب على ذلك بالضرورة أن يكون الصراع بسيطا ، فاجعاً ، لا يتطور . حقا إن فى الرواية إحساس بالغ القوة بالزمن ؛ ولكنه ليس نفس الإحساس بالزمن الذى نجده عند هاردى واملى برونتيه . فالحدث فى هذه الرواية يظل ثابتاً أمدا طويلا ، فى فراغ أليم لا يحتمل ، من التوقع والأزمات المؤجلة ، كأنما كان رفاق السفينة يغوصون فى بحر آسن من « الزمن » ، ثم يبدو الجميع فى الفصول القليلة الأخيرة وكأنهم يتلاشون فى لحظة .

ولما كانت حركة الزمن إحـــدى السمات الرئيسية فى الرواية الدرامية ، فإن علينا أن نفيض شيئا ما فى الحديث عنها . تستلزم المشاهد فى الرواية الدرامية نهاية ، كما رأينا ، وفى الأعمال الممتازة من هـذا الفن يتملكنا إحساس بأن النهاية معروفة . وبعبارة أخرى ، يواتينا إلهام بأن شيئا محدداً سيقع ؛ وهذا وحـــده هو الذى يفصح لنا عن المستقبل فنتمثله صورة حية فلا يصبح مجرد عملية موضوعية محضة ، أو تتابعاً فارغاً ، بل حاضراً خصبا أو ودوداً ، قادراً على تحطيم

سلامنا ، أو ساعيا بالسعادة إلينا . فنى قصة « عودة الغريب » لم يكن لدينا أول الأمر إلا إدراك غامض عن النهاية التى تتحرك تجاهها الأشياء . فطموح يوستاسيا فاى وعاطفتها يقودانها إلى مصير غير عادى، ناجح أو فاشل ؛ غير أن الأمور لم تحسم حتى هذه المرحلة . ولكن مصيرها يبدأ فيتضح بوصول كلايم يوبرايت حيث يغير بحمقه وعماه كل شىء. وما تزال النهاية بعيدة ؛ لكن الزمن يبدأ فى الإسراع ولن يستطيع أن يبطىء من خطوه إلا شىء غير عادى . وهنا يأتى المشهد الذى تعبر فيه مسز يوبرايت المرج لزيارة يوستاسيا ، ثم تطرد أثناء نوم كلايم ، وتموت فى طريق عودتها . تلك هى نقطة التحول فى القصة ؛ تدنو النهاية قريبة من يوستاسيا ، وبعد مقابلتها الأخيرة مع كلايم لم يكن ثمة شىء بينها وبين اللحظة التى انتهت فيها حياتها . وحتى المرحلة الأخيرة لم يكن أحد يعلم عنها شيئاً غير « خالق» يوستاسيا، ولكننا الآن نعرفها كذلك . وفى تلك الفترة الوجيزة بين معرفتنا بالنهاية ومجيئها تحقق اجتياز يوستاسيا عبر الحياة وكأنه يحدث للمرة الأولى ، وبذلك ينتهى بإدراكنا له .

وفى بداية رواية درامية كهذه ، إذن ، نرى الزمن يجمع نفسه بالتدريج ، ثم يبدأ فى الحركة ، وما تزال نهايته غير معروفة لنا ؛ ثم

عندما يغدو هـدفه أكثر وضوحا ، يسير بخطوات تزداد سرعتها بانتظام ، ثم أخيرا يحل القدر وينتهى كل شىء . وقد تجىء تلك النهاية مع نهاية الرواية كما فى رواية « تس سليلة آل دربرفيل » ، وقد تأتى قبلها تاركة فترة زمنية ، كما فى « عمدة كاستربردج » ، أو قد تكون هى الأزمة الرئيسية كما فى « مرتفعات ويذرينج » حيث لا يصبح وجود هيثكليف وجوداً كاملا بعد اللقـاء الأخير مع كاترين فى منتصف الرواية ؛ فقد انتهت هنا الدراما ولم يبق غير آلامه فقط .

ولعل كاتباً لم يفهم هذا الـكشف الصريح للزمن ، فى اللحظة التى يهرب فيها بعيداً ، خيراً من دستوفسكى . ولعل خير ما يمثل ذلك أصدق تمثيل قطعة من « الأبله » تصف مشاعر إنسان حكم عليه بالاعدام ، وتبين فى نفس الوقت سر ذلك الأثر الفائق الذى يـكون لتلك المشاهد فى الرواية الدرامية . يصف الأمير مويشكين تنفيذ حكم بالإعدام شاهده فى ليون . يقول شخص ما : على أية حال مما يعزى الإنسان أن السـكين لن يشعر بألم حينما تطير رأسه ، فلا ألم عندما يطاح برأس الإنسان عن عنقه .

ويجيبه الأمير : أتعلم أنه رغم ملاحظتك هذه التى يرددها الجميع،

ورغم أن الآلة قد صممت بحيث تجنب إحداث الألم ، أعنى تلك المقصلة ، فإن فكرة خطرت الآن لى : ربما كان الأمر على غير ما يبدو من التوفيق . قد تضحك من فكرتى ، ربما ، لكن لا أستطيع منعها أن تراودنى . فالمرأ إذا شد إلى آلة التعذيب لابد أن يشعر بآلام فظيعة بالطبع ، غير أن عذابك ليس إلا عذابا بدنيا فحسب — وإن كانت حياة المرأ لا تخلو من مثل هذا الألم — إلى أن تموت . غير أنه يخيل إلى أن أبشع جانب من العقاب ، وهو ليس الألم البدنى أبدا — إنما هو الإدراك اليقينى أنه فى خلال ساعة ثم فى خلال عشر دقائق ثم فى نصف دقيقة . . ثم الآن فى تلك اللحظة بعينها . لابد أن تبرح روحك الجسد وأنك لن تكون بعد إنسانا — وأن هذا يقين . . يقين ! تلك هى القضية . اليقين من الموت . فى نفس اللحظة التى تضع فيها رأسك على خشبة المقصلة وتسمع صرير سكينها الحديدية تهوى فوق رأسك . هذا الربع من الثانية هو أبشع ما فى الأمر كله ! !

يرينا ديستوفسكى هنا كيف يغير معرفتنا بشىء سيحدث ، من قيم الزمن ، وكيف تكشف فى نفس الوقت عن هذه القيم ، ففى هذا المثال يصف المعرفة بأنها اليقين والشىء الذى سيحدث بأنه الموت . على أن نهاية الرواية الدراميـــة نادراً ما تعرف على وجه اليقين سواء

لشخصياتها أو لقرائها . ومن ثم فإن أثر سرعة الزمن فيها أقل ألما وأكثر تركبا من هذا . ولاشك أن معرفة المؤلف السابقة تشارك فى هذا الأثر إلى حد ما ؛ ذلك أن رؤيته لما سيحدث تمكنه من نقل نبوءاته عن الحدث قبل وقوعه ؛ فيحذرنا ذلك النقل ، بينما يظل الخصوم من شخصيات الرواية على غير وعى بمصيرهم .

أو قد تتنبأ الشخصيات بمصيرها لمدى طويل على أنه احتمال غير مقطوع به ، فتظل فى خشية منه وغير واثقة مع ذلك بصحة مخاوفها . وتوقع ذلك الحدث الذى تخشاه الشخصيات ومع ذلك لا تدركه هو الذى يكسب رواية « الأبله » توترها الأليم ، ويجعل الخاتمة بالغة القوة حتى لتصبح عرضاً ونهاية للحدث معاً . فالتلميحات المتناثرة هنا وهناك خلال الرواية ، تشكل النهاية تدريجاً ، وهى كما نعلم قتل روجوجين لناستاسيا ، ولعلنا نصادف من هذه التلميحات أكثر مما ينبغى ، حتى ليصبح الرمز فى بعض المواطن مصنوعا واضحاً . ولكننا فى الموقف الذى يعود فيه الأمير مويشكين من موسكو ويذهب لرؤية روجوجين فى منزله ببطرسبرج ، نجد حادثة ذات دلالة تنبىء بالنهاية ومع أن الرواية كانت حينذاك ما تزال فى ثلثها الأول ؛ فإننا نحس بظلال النهاية القوية فوق الأحداث .

كان روجوجين ومويشكين يتحدثان فى أمور مختلفة .

يقول بارفين : دعها ! ممسكا من يد الأمير بسكين كان هذا قد تناولها اللحظة من فوق المائدة ، حيث كانت ملقاة إلى جوار كتاب فى التاريخ . ثم يضعها حيث كانت .

ويمضى الأمير فى حديثه : يبدو أنى كنت أعرف هذا : أحس به ، عندما كنت راجعاً إلى بطرسبرج لم يكن لدى رغبة فى الحضور ، تمنيت أن أنسى كل ذلك ، أن انتزعه من ذاكرتى كلية ! ! إيه . . . إلى اللقاء . ماذا ؟

وللمرة الثانية يتناول السكين غائب الوعى ، ومرة أخرى ينتزعها روجوجين من يده ، ويلقى بها على المنضدة . كانت سكيناً عادية ذات مقبض من العظم لها حد عريض يبلغ طوله نحو ثمانى بوصات ، من النوع الذى لا يطوى .

ولما رأى روجوجين أن الأمير قد أخذ حين انتبه إلى أن السكين قد انتزعت من يده مرتين ، تناولها ببعض الضيق ووضعها داخل كتاب ثم ألقى به على منضدة أخرى .

ويسأله مويشكين : أتستخدمها فى فتح صفحات كتبك ؟ أم ماذا ؟ وما زال شارد الذهن كأنما لا يستطيع أن يتخلص من التفكير العميق الذى سببه له حديثه مع روجوجين .

روجوجين : نعم .

مويشكين : إنها سكين حديقة . . أليس كذلك ؟

روجوجين : نعم ، ألا يستطيع المرء أن يفتح صفحات كتاب بسكين حديقة ؟

مويشكين : إنها جديدة .

ويجيبه روجوجين بحدة وضيقه يزداد مع كل كلمة : إيه .. وماذا فى ذلك ؟ ألا أستطيع شراء سكين جديدة إذا طاب لى هذا ؟

ويرتجف الأمير ، ثم يحملق إلى بارفين فى ثبات ، وفجأة ينفجر ضاحكا ويقول : يالها من فكرة ! لم أقصد أن أوجه إليك سؤالا من هذه الأسئـــلة ؛ كنت أفكر فى أمر يختلف عن ذلك كل الاختلاف ؛ أن رأسى مثقل ، ويظهر أنى شارد الذهن هذه الأيام ! حسن إلى اللقاء فانا لا أستطيع تذكر ما أود أن أقوله . إلى اللقاء !!

وهنا يقترن ما يقوم فى ذهن الأمير من شك غامض فى أن يحاول روجوجين قتله بإحساس غائم لحدث ما ، بعيد لا يستطيع أن يدرك كنهه ، إنه هـذا النذير بأن تلك السكين سوف تستخدم فى قتل ناستاسيا . ويشبه هذا الإدراك الغائم أمرا حلم به وطرده عن خاطره قبل أن يستطيع حل مغزاه . الموقف كله موقف فريد . ويبدو أن دستوفسكى قد أراد أن يلح فى الإيحاء بوضوح بأن روجوجين سينتهى إلى قتل ناستاسيا حتى تغدو هذه الحقيقة أمراً لا يتوقعه أحد لأن الجميع يرددونه . وموقف كهذا قد يهيئنا لجريمة القتل ، غير أن دستوفسكى يقدم لنا الموقف اثر الموقف حتى يكاد يخلق عندنا شعورا بالأمن . ومع ذلك كلما ازداد عدم تصديقنا لهذه المخاوف زاد ذكرها وبقيت قائمة ؛ ومن هذا التوتر المزدوج الأليم من عدم التصديق والخوف نحس بالراحة عند وقوع الجريمة فى النهاية .

وقد جربت بالفعل شخصية أو اثنتان من شخصيات الرواية من قبل تلك اللحظات من الفزع المذهل الذى تولده معرفة الجريمة ، غير أن هذه اللحظات صارت جزءاً من ذكراها عن الماضى ومن ثم لم تعد مفزعة ، ولهذا استمرت تلك الشخصيات تقول فى طمأنينة ؛ وكأن الأمر لا يعدو أن يكون حكاية قديمة ، إن روجوجين سيقتل ناستاسيا .

وهذه النهاية ، التي تأتي فجأة وبلا توقع ، تلقي الضوء على كل ماأدى إليها ، فإذا بالقدر الذي كان يحاور ويداور لمدى طويل ، يكشف عن نفسه فجأة ليبدي الحدث في لحظة ، على حقيقته . في هذه اللحظة يبدو وكأن الزمن الذي عبرته الأحـداث يطير طيراً ، يتحول وينتهي بنفس الطعنة .

والإحساس بمرور الزمن في رواية « الأبله » ينشأ عن خوف خاص ، من معرفة تختفي أحيانا ، غير أنها تعود فتتكشف مرة أخرى ، أن حادثا معيناً سوف يقع . أما في رواية « مرتفعات وذرنج » فان هذا الإحساس ينشأ عن خوف أكثر سعة وأشد غموضاً ، خوف من شيء فظيع ، ولـكنه مجهول . في رواية « الأبـــله » تتنبأ الشخصيات والقارىء بالجريمة المحددة التي توشك أن تقع . وهذا أمر يبعث في الحدث انفعالا أليما يكاد يشبه انفعال الرجل الذي حكم عليه بالإعدام ، ذلك الذي روى دستوفسكي قصته ببراعة في الصفحات القليلة الأولى . أما في رواية «مرتفعات وذرنج» فإن التنبؤ بالنهاية يأتي من وعي ليس بوعينا ولا بوعي هيثكليف ولا كاترين . وفي إطار هذا التنبؤ تـكون النهاية محددة ، ولـكنها بالنسبة لنا لم تقع في دائرة الزمن بعد . إنها شيء سيبدو في النطاق الزمني عند لحظة مقدرة ، وحينئذ ستبدو واضحة

وضوح الحدث الأخير فى نهاية رواية « الأبله » وستلقى ضوءاً على أحداث الرواية التى كانت أثناء تطورها غامضة لا يتكشف لنا إلا بعض جوانبها . فنحن ندرك أن حب هيثكليف وكاترين سوف ينتهى بكارثة ، ومع ذلك فليس لتلك الكارثة فى نفوسنا شكل واضح مميز بأية علامة . وتظل حتى وقوعها صورة لاحتمالات متعددة للكارثة ، وهكذا نشعر باحساس الإمكانية والحرية الذى نفتقده فى رواية دستوفسكى . ويبدو هيثكليف وكاترين فى « مرتفعات وذرنج » وقد اختارا مصيرهما بحرية دون أن يعرفا كنهه ، أما فى روية « الأبله » فروجين وميشكين وناستاسيا مسوقون سوقاً تاماً نحو مصير يعرفونه سلفاً ولا يستطيعون الفكاك منه . وعلى هذا فإن الإحساس بالزمن يختلف فى كلتا الروايتين اختلافا تاماً ، فالشخصيات فى « الأبله » تسبح فى متاهة ، وتحيا تحت قبضة كابوس ، ندركه أحيانا فى رؤانا ، فيه أمور عديدة علينا أن ننجزها ، غير أننا لا نستطيع تذكرها ، أو لا ندرى ما الذى نبدأ به منها أولا . فروجين وميشكين وناستاسيا يصارعون الزمن ، منذ البداية حتى النهاية ، وتلك هى الظاهرة التى تكسب الرواية حركتها السريعة العاجلة . ومن جهة أخرى فإن هيثكليف وكاترين فى « مرتفعات وذرنج » يسرعان نحو مصيرهما على

غير وعى به ، بسرعة لا يأتيها التردد . يمر الزمن فى كلتا الروايتين عجلا ، ولكنه فى الأولى مندفع بحرية ، وفى الأخرى بسرعة محتومة .

وإذن يختلف الإحساس بالزمن اختلافا بينا فى الروايات الدرامية المتنوعة ، وإذا كنا النهاية التى تسير نحوها الأحداث قد يكون محدداً أو غير محدد ؛ وقد يكون سير الأحداث بطيئاً أو سريعاً ، وقد قلنا ما فيه الكفاية لبيان أن شعورنا بأن الزمن يوشك أن ينصرم هو الذى يكسب الانفعال الدرامى حدته الحقيقية .

فى الرواية الدرامية ، إذن ، كما فى كل الأدب الدرامى ، يتحرك الزمن ، ومن ثم ، فانه يتجه إلى نهايته حيث يتلاشى . أما فى رواية الشخصية ، فى خير نماذجها ، فاننا نحس أن الزمن فيها لا نهائى . فالشخصيات العظمى فى رواية الحدث مثل العم توبى وبارسون آدمز وليسماهاجو ومستر كلينز وكودى هيدرج وميكاوبر ، كلها جميعا فوق الزمن والتغير ، بينما يطوى الزمن والتغير الشخصيات الدرامية ، ويخضعانها لسيطرتهما . وليس الزمن بالطبع جامدا فى أية رواية من روايات الشخصية وإن ظلت بعض الشخصيات كذلك ، غير أنه كلما

تباطأ الزمن وأهمل كلما نزع عنه الأساس بالعجلة أصبح أصلح لابراز الشخصيات . وفى الإبطاء بحركة الزمن طرافة وإحساس بالأمن كما قد يبدو فى روايتى « ترسترام شاندى » و « يوليسيز » وفى الصورة البطيئة الحركة . وقصيدة مارقل[1] الذائعة « إلى خليلته الخجول » مثل بليغ فعندما يفكر كيف كان يمكن أن يتودد إلى صديقته « لو أن لديهما الوقت والحياة الكافية » ، يستخدم صوراً تصبح فكهة عن غير قصد :

إذن لأحببتك عشرة أعوام قبل الطوفان ،

ولك ، إن تفضلت ، أن ترفضى ،

إلى أن يهجر اليهود دينهم

ثم تأتى نقطة التحول فى القصيدة ، حيث يصبح كل شىء عاجلا ودراميا :

ولكننى أسمع دائما من وراء ظهرى

مركبة الزمن المجنحة تدنو سريعا .. ..

مارقل : اندريه Marvell Andrew (١٦٢١ — ١٦٧٨) شاعر إنجليزى عاش فى القرن التاسع عشر وهو من مدرسة الميتافيزيقيين .

فـــدعينا نلهو آنا كما نشاء ،

وآنا كطيور الصيـــد الأليفة ،

فخير لنا أن يلتهمنا زمننا دفعة واحدة

من أن نموت موتا بطيئاً فى مخالبه الكليلة

وهكذا ، رغم أننا لانستطيع أن نقف شمسنا

ساكنة ، فسنجعلها ، رغم ذلك تعـــدو .

ولو أردنا أن نرى صورة لعالم الشخصية لقلنا دون مبالغة إننا نستطيع أن نجدها فى الجزء الأول من القصيدة ، كما نستطيع أن نرى عالم الحدث الدرامى فى جزئها الثانى .

على أننا لا ينبغى أن نسرف فى الفصل بين هذين العالمين . فإننا نجد فى كل روايات الدراما زوارا من عالم الشخصية ، وكذلك الحال فى كل روايات الشخصية نجـــد مواقف درامية . ففلاحو هاردى وجوزيف العجوز لإميلى برنتيه ، يتغيرون قليلا كالعم توبى أو أندروفير ويذر . غير أنهم لا يسيطرون على المسرح كثيراً كهذين الأخيرين . إنهم يعيشون فى عالم ثانوى ، يقطنون نوعا من الأحلام

الثابتة التى لا تتحرك . إنهم يتطلعون إلى الخــارج ، ينظرون إلى الوقف المتغير من حولهم ؛ وهذا الموقف هو الحدث الدرامى ، وهو عندهم ، له مظهر الحلم السريع المتغير . ولهذا السبب فإن فلستاف ، كما نستعيده فى خيالنا ، يظل دائما بمأمن من الأحــداث القاسية فى جزأى « هنرى الرابع » . فعالمه ليس العالم الذى يتقاتل فيه الأمير هنرى وهتسبر ويموت فيه الملك ولــكنه حلم يعبر به هذا العالم . والزمن هو الحقيقة الأساسية فى هذا الحلم ، إن الزمن يعبر بفلستاف دون أن يعبأ به .

هذه المناداة على الزمن ، هذا الثبات الذى يكاد يكون أسطوريا، هو الذى يعمق متعتنا بشخصيات مثل فلستف والعم توبى وكودى هيدرج والمستر ميكوبر . والاعتراف بقدرة هذه الشخصيات على التغير لا يثريها بل يحد من قيمتها ، ذلك أنها إن تغيرت لم تعد شخصيات عامة فى مكانها ، الذى هو عالم مــكانى ثابت بلغ الزمن فيه حــد التوازن . وهذا هو السر فى أنه عندما هيأ ديــكنز وجودا جديداً لميــكوبر فى نهاية رواية « دافيد كوبر فيلد » كان التأثير غير مُــرْضٍ إلى حد كبير . فلم يقتصر الأمر على وضع نهاية لمتعة كانت تبدو غير قابلة للنهاية . بل إن ميكوبر نفسه ، فى لحظة واحدة ، فقد كل حقيقته

الخالدة . إننا مازلنا نتصوره « منتظراً انتظاراً دائماً وقوع شيء ما » . وهذا حق ؛ لأن خيالنا يتجاهل ذلك التحول الأخير الذي طرأ عليه ، ويعيده إلينا ثانية ، كما كان من قبل . ولكن ديكنز قد ألحق الضرر بشخصية ميكوبر كما صنع شيكسبير بشخصية فلستاف رغم روعتها . فخيالنا يعيد إلينا شخصية فلستاف ، أيضاً ، كما عاش رغم جو المأساة التي أضفاها على موقف موته . ذلك أن موته لم يكن جزءاً من صميم حياته بقدر ما كان جزءاً أضيف إليها ، والظلال التي ألقاها الممات عليه من الضآلة بحيث يبدو وكأنه كان شخصية لم تتأثر بها ، كما لم تتأثر شخصيتا العم توبي ومستر كلينز اللذين لم يموتا قط . فنحن نعلم أنه مثل هذين ، سيعيش دائماً ، وسيظل دائماً كما هو .

تلك إذن سمة لكل الشخصيات الرئيسية التي يخلقها كاتب رواية الشخصية : أن نحس بحياتهم وبحياتهم وحدها ، لا بحياتهم وموتهم ، لا بذلك المصير الثنائي الذي هو من خصائص كل شخصية درامية . فالشخصية الحقة تبدو وكأنها تعيش في كل الأزمان على قدم المساواة ، ودون أن ينال منها الزمن . وهكذا لم تعد رواية « سوق الغرور » مجرد صورة للمجتمع الفيكتوري بقدر ما تصور المجتمع نفسه ؛ فهي لا تريها كيف كان الناس يعيشون في المجتمع الفيكتوري فحسب ،

وإنما ترينا كيف يعيش الناس فى مجتمع متحضر . ومن ثم نستطيع أن نسميها بحق صورة حياة أو صورة سلوك ؛ بيد أن هـذا التحديد لاينطبق على التقسيمات الأخرى للرواية . ذلك أن الرواية الدرامية تطور يعيد خلق الحركة العضوية للحياة ، وإذا أردنا تشبيها لها ، دون أن نوغل فيه ، فهى تشبه كثيراً حركة فى سيفونية أكثر من كونها صورة .

ويكفينا هذا القدر من الحديث عن الفراغ الزمنى فى رواية الشخصية ، وإذا ما اقتنع القارىء بما قـــدمنا من تحليل تبدت له حيويتها المـكانية جلية واضحة . ففى الأعمال الـكبيرة من روايات الشخصية نحس بامتلاء المـكان امتلاء بالغا غير عادى ، كما نحس بازدحام الزمان فى الرواية الدرامية . هذه الغزارة للحياة اللندنية بكابوسها عند ديـكنز ، والجمع الحاشد من الشخصيات التى يزحم بعضها بعضاً فى رواياته ؛ حتى ليبدو الموقف غاصاً إلى حد الانفجار : تلك الـكثافة فى الحقيقة المـكانية ، التى لا توجـــد إلا فى رواية الشخصية ؛ كل هذا يقابل ازدحام الزمن فى المواقف الرئيسية فى « مرتفعات وذرنج » وفى نهاية « موبى دك » . وعندما نفـكر فى عالم الشخصيات ، فإن الصورة التى تحضرنا تشبه إلى حد ما ، الصورة

المردحمة على أغلفة المجاميع من روايات ديكنز ، إذ نشاهد مستر بكويك وبشكنف وميكوبر ودك سوفلر ويوريا كيب وسام ويلر وسير جامب ومونتاج تج ودوجر الماكر والولد السمين وحشداً غير ذلك من الشخصيات الثانوية ، كل هؤلاء جميعاً بعضهم فوق بعض حتى ما تكاد الصفحة تتسع للمزيد . وهذا الشعور بالازدحام ، هذا الإحساس بالمكان المتحرك الحى مبعثه ، مرة ثانية ، ثبات الشخصيات. إن أحدا منها لا يبرح مكانه عندما يظهر آخر ، كلها تحيا دائما ، كلها تحيا فى زمن واحد معاً . وحتى لو كان لكل منها مكان فى روايات متفرقة ، فإننا نفكر فيها متلازمة . ويبدو كأن موهبة كاتب رواية الشخصية لا تستطيع التعبير عن ذاتها إلا من خلال الانقسام الذاتى ، بينما تلتزم العبقرية الدرامية حدوداً ضيقة نسبياً فى إعادة خلق شخصياتها ، وهكذا يظل تنوع الشخصيات فى النوع الأول مكانيا محضاً ، بينما لا تتنوع الشخصيات ، فى النوع الثانى ، لأنها عضوية إلا فى حدود الزمان . إننا نفكر فى شخصيات ديكنز وثاكرى على أنها تحيا جميعا فى نفس الزمن ، وكأنها تحيا جميعاً إلى الأبد ، كما أننا نفكر فيها ، من ثم ، كجمع حاشد . ولكن أفراد إميلى

بروتيه تبدو لنا مفردة ، وقد تجمع بينها أبعاد المكان أحياناً ، ولكنها تختفى منه الواحد بعد الآخر، حتى تتركه خاليا آخر الأمر .

لكن لماذا يتحتم أن يرتبط هذان الشكلان فى الرواية بالحدود التى ناقشناها ؟ لماذا يتحتم ألا ينمو الحدث بحرية متساوية فى الزمان والمكان ؟ تلك هى المشكلة التى ينبغى أن نناقشها فى الفصل التالى .

الفصل الرابع

الرواية التسجيلية

الرواية الدرامية محدودة فى المكان وحرة فى الزمان ، ورواية الشخصية محدودة فى الزمان حرة فى المكان . فلماذا يتحتم هذا ؟ أجبنا على هـذا ، جزئياً ، فى الفصل السابق . فقد رأينا أن ضيق المكان هو الذى يكسب الصراع الدرامى حدته ، ويعجل انسياب الزمن ويزيده وضوحاً . ومن جهة أخرى ، رأينا أن ثبات الشخصيات هو الذى يجعل علاقاتها ، تلك العلاقات التى تصور حياة المجتمع ، بما أنها نمطية . وربما تـكون تلك الأسباب كافية بذاتها فى تبرير الحدود الشـكلية لهذين القسمين . ولما كانت إمكانيات القصص النثرى ، على ما هى عليه ، فإن الاقتصاد والتأثير أمران ضروريان هنا عنهما فى أى لون آخر . بيد أنه لا بد من البحث عن أسباب أخرى غير تلك الضرورة البسيطة ، إذا أردنا فهم للزايا الجمالية لهاتين الوسيلتين من وسائل العرض فهما كاملا .

ومن المعروف أن للعمل الفنى عنصرين : عام وخاص . والفنان

يمضى فى وصف الخاص والخاص وحده ، أما العام فلا ينقل نقلا مباشراً عاجلا ؛ إنه يولد مع الخاص ، أما كيف يحدث هذا فأمر لا ندريه . فماذا نعنى إذن بالعام ؟ يبدو أن بعض الفنون تتحقق فى بعد واحد فحسب . كالنحت والرسم فى المكان . والموسيقى فى الزمان . وتصبح الفنون التشكيلية « أدبية » وتفقد بذلك بعض قوتها المميزة ، عندما تحاول نقل حقائق الزمن ؛ وتفقد الموسيقى بالطريقة نفسها ، شيئاً ما ، عندما تنحرف عن حركتها الزمنية الخالصة . وكلا هذين الفنين أكثر نقاء من الأدب الإبداعى ، وأكثر نقاء بخاصة من اللون الروائى ، الذى هو أكبر فروع ذلك الأدب تركيباً وبعداً عن الشكل. بيد أن الرواية النثرية فن بفضل بلوغها الوضع العام (Universaliy) وينبغى أن تحكمها تلك القوانين التى يخضع لها هذا الوضع. وقد لا ندرك فاعلية تلك القوانين فى الرواية ، ولكن أثرها مع ذلك أثر حاسم .

وقد نستطيع ؛ وإن بدا ذلك غريباً ، أن نوضح فى يسر ما نعنيه بالوضع العام (Universality) من خلال بعض التعريفات السلبية فإذا نظرنا إلى تمثال نظرة سلبية فإن وجوده المجرد يبدو أنه قائم على استقلاله عن الزمن، كما يقوم وجود القطعة الموسيقية على استقلالها عن المكان . ولكن هذا الغياب الظاهر ليس فى الحقيقة مجرد غياب ،

وإنما هو شيء اخر . فتنحية الزمان أو المكان ليس عملا سلبياً ، بل هو أمر عسير المنال ؛ إنه لا يتم بحذف شيء ما كما يفعل الناس عادة ولكن بالوصول إلى حد غير عادى من التركيز . وإلغاء الزمان فى التمثال والمكان فى الموسيقى له فى الحقيقة أثره فى كون هذين الفنين مطلقين . فالفنان التشكيلى ، وقد ركز جهده على صورته المكانية وحدها يكون فى حالة يمكن أن نسميها اللازمانية . فقد توقفت عملية الزمن بالنسبة له ، أو صارت خارجة على موضوعه . ونفس الأمر بالنسبة للموسيقى ، فهو يبنى حركة فى الزمان ، حتى تختفى حواجز المكان ، ويعيش فى اللانهائى ، وهذا الإلغاء أو التعميم — كيفما سميناه — يدرك فحسب من خلال تركيز الفنان تركيزاً مطلقاً على شيء آخر ، على ذلك الموضوع الخاص ، إنه نصر غير مباشر ، ذلك الظل الممتد العام لعمله الفنى الخاص .

ولنتتبع الرسام والموسيقى إلى أبعد مما ذهبنا قليلا قبل أن نعود إلى الرواية بقوانينها المطلقة الأقل وضوحاً . إن الفنان يستمد خصائص صورته من عالم المكان ، من أشجار وصخور وناس وبيوت ومناظر طبيعية وأضواء وظلال وكل ما تقع عليه العين : أما ما يجعل رؤيته لتلك الأشياء مطلقة فهى لحظة التركيز الفائقة التى يتلاشى فيها الزمان

تلاشياً غير محدود . وكأن الفنان بتجاهله للزمن ، يستحضره بصورة غير ملموسة ولا محدودة ، ومن ثم عامة . ولو اتخذ من العام مادة لموضوعه ، وحاول ذلك بطريقة مباشرة ، لما استطاع إلا أن يقدم رمزاً يتصل به ، لأنه لا يمكن تقرير العام بطريقة ملموسة ولن يتأتى ذلك إلا إذا اعتمد على الخاص . فخلفية الأبدية أو اللانهائية ، إذن ، أو ما يوحى بإحداهما ، ضرورية لإكساب العمل سواء كان موسيقياً أو تشكيلياً ، شكله الخاص وعموميته وطابعه المطلق .

ولا يعنى هذا ، بالطبع أن عمومية الصورة تصدر عن نسيان الزمن ، ولا أن عمومية قطعة موسيقية تصدر عن نسيان المكان ، فهذه مجرد عناصر ، أو هى بالحرى مجرد أعراض . فالعمومية هى العمومية إذا تم بلوغها : وفى العمل الفنى العظيم يبدو كل شيء خاصا ، كما يبدو عاما فى نفس الوقت . فالعام إذا ما تحقق ينتهى إلى وضع طابعه على كل الأجزاء ، متخللا كل الشكل أو الحركة الكاملة كلها .

ولنعد الآن إلى الرواية ، فإنى لم أتناول أمثلة الرسم والموسيقى لأن قوانينهما أكثر تحدداً من الرواية فحسب ، ولكن لأنى كنت قد عقدت من قبل مقارنة بين الرسم ورواية الشخصية ، وبين الموسيقى والرواية الدرامية . فإذا ما تناولنا هذين القسمين مرة أخرى ،

فسنرى الآن أن حدودهما ضرورية لهما بوصفهما أعمالا فنية،أى أعمالا لها صفة العموم universality . فعدم أهمية الزمن أو عدم واقعيته ليس خطأ فى رواية الشخصية ولا هو سمة حتمية لها ، ولكنه الوضع الذى يجعل وحده تصوير الرواية للحياة فوق التغير . ومرة أخرى ليس الوضع المكانى الثابت صفة عارضة للرواية الدرامية ، بل هو عنصر يجعل من حركتها حركة فى اللانهاية ، والحدود التى تميز هذين النموذجين من الرواية هى فى الحقيقة شرط عموميتها universality .

هذا أذن هو تبريرنا لحدود هذين الشكلين.وقد نستطيع أن نزيده تأكيداً من خلال حقيقة سيكلوجية لابد أن الكثيرين قدلاحظوها. فنحن فى الحقيقة نفهم الحياة بطريقة أعمق عندما نراها فى موقف يغلب عليه الزمان أو المكان أكثر مما نراها فيهما معا على قدم المساواة، كما نراها عادة .وفى الحياة لحظات نبدو فيها وكأننا نرى جميع أفعالنا بأسبابها ونتائجها ، وتسلسلها عبر الزمان ، كل ذلك فى لحظة واحدة . وهناك لحظات أخر نكون فيها على وعى بأن كل سلوكنا نمطى ، وأننا نستجيب كما يستجيب الآخرون،وأن مشاعرناوسلوكنا كمشاعرهم وسلوكهم . وتختلف هاتان التجربتان عن التجارب العادية

بما فيهما من حـدة مركزة بادية وا كتمال زائد . واللون الأول من اللحظات هو الغالب على الرواية الدرامية بينما يغلب اللون الثانى على رواية الشخصية وهما متمايزان تمايزاً تاما لا يمكن أن ندركهما معا فى وقت واحد . إنها لحظات أ كمل من لحظاتنا الأخرى ، لأننا نرى فيها صورة ممتدة للحياة ، صورة كامـلة ، ذات تصميم وذات دلالة ، سواء رأيناها فى إطار الزمان أو إطار المـكان ، ولـكننا لن نراها أبداً على كلا الوجهين معا فى وقت واحـد . أما فى ممارستنا للحيـاة العادية ، فإننا نرى الحياة بهذه الطريقة — أى دون رؤية كلية ممتدة Perspectire . ذلك لأن حقائق الزمان والمـكان،فى الحياةاليومية مختلطة تماما ، وكل ما نعيه منها إنما هو تسلسل مستمر من التغير ، لأحداث تتبلور هنا وهناك تبلوراً ذا مغزى ولـكن دون أى تصميم . أما لحظة الرؤية الجمالية فإنها تتميز عن ذلك السيال . فبدلا من المنظر اللانهائى المستمر الذى يأخذ العين فى آلاف الاتجاهات مرة واحدة ، دون أن يمسك بها فى نقطة ثابتة ، بدلا من ذلك يقدم إلينا المنظر صورة كاملة مفردة ، إذ يكون قد مر من خـلال خيال ، ونفض عنـه ما ليس ملائما ، وتركزت دلالته تركزاً قوياً .

ونتنقل الآن إلى قسم ثالث أقل أهمية من هذين القسمين ، ومع

ذلك فهو قسم يتضمن رواية يعدها كثير من الناس أعظم ما كتب من الروايات . هى رواية « الحرب والسلام » التى يبدو أنها تقدم صورة واضحة كاملة عن الحياة فى الزمان والمكان ، واستطاعت مع ذلك ، أن تبلغ صفة العمومية uuiversality . وواضح أن أية نظرية عن الرواية لامكان فيها لرواية « الحرب والسلام » ، إنما هى نظرية لاتصمد أمام النقد . وليس من الخير أن نقول إن هذه الرواية روايتان أو أكثر ، كما يقول مستر برسى لبك وإن كان لقوله ما يبرزه ، فستظل أمامنا مشكلة هى تضمين نظريتنا مثل هذه الروايات . ففى هاتين الروايتين أو تلك الروايات سنرى أن القصة متطورة فى نطاق الزمان والمكان .

والمشكلة على عسرها غير مستعصية على الحل . فمن الواضح أن الزمان والمكان على قدر حقيقى من التساوى فى « الحرب والسلام » غير أن حدثها ، فى الحقيقة ، يقع فى الزمان وفى الزمان وحده . حقاً إنها تقدم البيوت وغرف الصالونات والطرقات وضيعات الريف ، فى صورة محددة مميزة كمثيلاتها فى رواية « سوق الغرور » ولكن هذه الأشياء ليس فيها جمود رسل سكوير وكوينز كرولى بل تتغير كما تتغير الشخصيات . وبهذا تصبح مجرد مظاهر للزمان . ففى البداية

تـكون مجرد أماكن يعيش فيها الناس كما نشاهد فى «سوق الغرور» ولـكنها لاتلبث أن تصبح أماكن تقدم صورة ثابتة للمجتمع الذى يتصرف فيه الناس بطريقة نمطية واحدة وفى حاضر عام . وهـدف تولستوى من ذلك ، على حد تعبير برسى لبك : « أن يمثل دورة الميلاد والنمو ، والموت فالميلاد من جديد » ويمضى برسى فيقـول : « إن الشخصيات تمثل القصة التى تتـكرر دائما وفى كل مـكان » ، إلا أن الزمن فى هذه القصة هو كل شىء ، إنه هنا غالب أكثر منه حتى فى الرواية الدرامية ، لأن الحدث فى الرواية الدرامية حدث فرد ، ومن ثم قد يبدو أمام خلفية ثابتة ، أما هنا ، فى التسلسل الدائم للأحداث يتبع بعضها بعضا ، فإن الخلفية نفسها لابد أن تـكون خاضعة للتغير . وبينما تـكون الأرض هى العام وراء الخاص فى الرواية الدرامية . أو الـكون إذا أردت ، مسرح الرواية يـكون العام وراء الخـاص فى « الحرب والسلام » التغير ذاته . إنهـا عملية ممتـدة . ففى الأولى ، الرواية الدرامية ، يوضع الخاص فى مواجهة العام ، أما فى النوع الثانى فليس الخاص صورة للعام بقدر ما هو جزء منه ، وهو يذوب فيـه فى النهاية . فتلك « الدورة من الميلاد والنمو فالموت فالميلاد من جديد» لايمكن أن تدعى مجرد خاص ولا أن تدعى ببساطة مجرد عام . إنهـا العنصران معا ، لأنها الحياة الإنسانية .

وإذن فليست الحياة الإنسانية فى « الحرب والسلام » شيئاً فى مواجهة القدر أو المجتمع ، وإنما فى مواجهة الحياة الإنسانية فى تغيرها الدائم . إنها ليست صورة خاصة لقانون عام ؛ إنها الخاص والعام فى ذات الوقت ؛ إنها نمطية أكثر منها رمزية . ولا نستطيع أن نفكر فى الرواية الدرامية دون أن نفكر فى معنى القدر ، وهو معنى مجرد ، ولا أن نفكر فى رواية الشخصية دون أن نفكر فى المجتمع وهو معنى آخر مجرد غير أن المعنى المجرد الوحيد الذى نصادفه فى رواية « الحرب والسلام » هو الحياة ، أو التغير بمعنى أشمل وهو أوسع هذه المعانى المجردة الثلاثة وأكثرها غموضاً .

فالقدر كما رأينا هو بالنسبة للروائى إدراك منظم فى الدرجة الأولى ، والمجتمع هو إدراك منظم فى درجة تالية له . أما الحياة أو التغير فليس شيئاً منظماً قط ؛ إنه لشموله يتضمن كل شىء ؛ فى ذلك النوع من الروايات الذى تمثل قمته رواية « الحرب والسلام » وهو أكبر هذه الأقسام تفككا . وسأسمى هــذا النوع بالرواية التسجيلية (Chronicle) وحدث هذه الرواية يكاد يكون عرضياً ، غير أننا سنجد فيما بعد أن كل الأحداث فيها تقع داخل إطار محدد كل التحديد . إطار صارم تسير فيه الأحداث سيراً لا يخضع لمنطق خاص

أو نظـــام معين . وسنرى أن كلا هذين ضرورى للرواية التسجيلية كشكل جمالى. فالرواية بدون الإطار الصارم تغدو بلا شكل ، وتغدو بدون سير الأحداث على ذلك النمو ، لاحياة . الأول يكسبها العام ، والثانى يكسبها حقيقتها الخاصة . على أنه لمـا كان الزمن ، إذن ، هو المسرح الرئيسى للرواية التسجيلية ، كان كل من هذين الجانبين وجهاً منفصلا « للزمان » أحدهما «زمان» باعتباره عملية امتداد مطلقة ، والآخر « زمان » باعتباره حادثاً عرضياً .

وقد بينا من قبل أهمية الاحساس بالزمن فى الرواية الدرامية . فالزمن مجسد فى الشخصيات ظاهر من خلالها ، ومــن ثم فسرعته نفسية تحددها سرعة الحدث أو إبطاؤه . فإذا رجعنا إلى الحرب والسلام، فسنجد أن الزمن فيها ليس واضحاً من خلال الشخصيات على هـذا النحو بقدر ما هو عام وعادى وسرعته لا تفرضها حدة الحدث ؛ بل إنه على النقيض يجرى فى انتظام رتيب قاس ، خارج عن الشخصيات غير متأثر بها . فنمو الشخصيات ينحصر فى نمو أعمارها . وتبرز الرواية هذا المعنى فنعرف أن الشخصية الآن فى العشرين ثم فى الثلاثين والخمسين ، وأنها فى صفاتها الجوهرية مثل كل شخصية فى هذه المراحل المختلفة من العمر . ويقوم التركيز على هـــذا ؛ على كونهم الآن فى

العشرين من عمرهم ، وأنهم سيبلغون الثلاثين ثم الأربعين ثم الخمسين، وعلى اعتبار أنهم أساساً يشبهون أى فرد فى العشرين ثم فى الثلاثين ثم فى الأربعين ثم فى الخمسين ، ونحن نرقب التغير الذى يطرأ على كاترين وهيثكليف ؛ كأن الزمن قد تجسد فيهما . إنهما يتغيران فى اتجاه خاص ولأسباب محددة ، والتسلسل الصارم لهذه الأسباب هو الذى يجعل التغير ضرورياً . ومن جهة أخرى ، فإن التغير فى « الحرب والسلام » عام قبل كل شىء ، وتتوقف حتميته على ما فيه من عمومية . إنه غير متصل بالحدث اتصالا عضوياً ، فهو سريع آناً ، وآناً يكاد يكون ثابتاً ، متفقاً فى ذلك مع حركة الانفعالات والمشاعر. وهو يتبع المقياس الزمنى الذى يقيس به الإنسان الزمن ، فهو منتظم رياضى ، يكاد يكون غير إنسانى ، بلا ملامح . ولا يتبع إلا ضرورة واحدة هى ازدياد أعمار الشخصيات ازدياداً حسابياً ، والمضى فى تغييرهم بدرجة واحدة ودون نظر لرغباتهم وخططهم . والزمن فى هذا لا يأبه الا بسيره وحده. فنتاشا ونيكولا والأمير بيتر فى « الحرب والسلام » يجتازون محناً يعتقدون وقتها أنهم لن يقووا على احتمالها ؛ ومع ذلك يمضى بهم تولستوى فى طريق الحياة بلامبالاة، وكأن لاقيمة للتجربة، يحملهم عبر الشباب المألوف ثم خلال الرجولة ثم الكهولة المعهودة .

وعلى هذا فإن أى شىء يمكن أن يحدث ، وهذا وجه آخر من وجوه الزمن يتضح على هـــذا النحو . فالحدث ، على الصعيد الإنسانى ، لا يتكشف بطريقة حتمية ، إننا لا نرى دوماً تكتفى بذاتها ، فتبنى أحداثها بعضها فوق بعض ؛ إننا نرى الحياة بكل أحداثها وإبداعاتها المتنوعة ، حياة تميز طريقها علامات هامة هنا وهناك ، حفرت عليها أرقام تنبئ عن سير زمن خارجى عام . وهذا السير الذى هو إطار الحدث ، يبدو خاوياً إذا نظرنا إليه من جهة ، ومليئاً بكل ما يمكن حدوثه ، إذا نظرنا إليه من جهة أخرى ، إنه عرض وقانون ، فوضى وقصد ، كل شىء ولا شىء .

ففى الرواية الدرامية ، كما رأينا ، يكشف الزمن عن الشخصيات وفى الرواية التسجيلية أيضاً يكشفهم الزمن ، غير أن الكشف هنا يتبع طريقاً مختلفا . ففى وصف كاتب الرواية التسجيلية ، لحياة من الميلاد إلى الموت تكون العاشرة فالعشرون فالثلاثون فالأربعون فالخمسون ، مراحل دقيقة متميزة وألوانا حادة من الحقيقة ، لأن الحياة الواحدة هى الوحدة ، وكل محطة وقوف تمضى بالشخصية مرحـــلة تبعد بها عن البداية أو تقربها من النهاية . وحين ننظر إلى الحياة من وجهة نظر كاتب من كتاب الرواية التسجيليـــة ، فإن مأساة الحيـــاة

وتحولها تتلخص فى هذا التقسيم البسيط للناس : شاب ، كهل . أما إذا أردنا علاقات مركبة يتحتم حلها فإن هذا التقسيم يصبح فى مكانة ثانوية : وهكذا لا يكون للزمن الذى يحسب بهذه الطريقة نفس هذه الأهمية عند كاتب الرواية الدرامية . ففى رواية « مرتفعات وذرنج » نعرف فى موضع منها ، أن هيثكليف فى السابعة والعشرين ، وكأنما جاءت معرفتنا هذه مصادفة . فهنا ، بعد مرحلة من التجربة العنيفة ، كان الزمن فيها حقيقة داخلية محضة ، إذا بالوجه الخارجى الرياضى للزمن يذكر مفاجئا وبدون احتفال ، كأنما استيقظت الشخصيات من أحلامها ، وهكذا نجد لهذه الحقيقة العادية أثراً نفسيا غير متوقع ، إذ يبدو أن مجرد إدراكها سينتشل هيثكليف من التيارات العميقة التى كان يسير فيها الجدث ، ويضعه فى شواغل الحياة اليومية كائنا ، إنسانيا عاديا يرثى له . وقد كان لهذا أثره للحظة — وتلك قوة الإيحاء — فى أن جعلنا نظن أن هيثكليف كرجل ، سيبلغ الثلاثين بعد حين قصير ، وأنه تبعا لذلك قد يعيش حتى سن النضج والكهولة ، وقد نسينا ، فى تلك الوقفة ، ما نعرفه بجانب آخر من وعينا عن المصير الذى كان هيثكليف يسير نحوه . إن القدر ومعرفتنا السابقة به واقترابه ، هو الذى يحدد أبعاد الزمن فى الرواية الدرامية ؛

وعنــــدما يحم القضاء ، ينتهى الزمن وتنحل المشكلة . أما فى الرواية التسجيلية فالزمن لا يقاس بالأحداث الإنسانية مهما تكن أهميتها ، إنه قائم ويظل قائماً دون أن يتغير بعد أن تفرغ حكايته ويظل على انتظام حركته ، وخصوبة أحداثه وتعدد شخصياته التى يكشفها . لهذا نجد المستر لبك يقول فى معرض حديثه عن « الحرب والسلام » ، « ليس فى الرواية أفق محسوس ، ولا حد فاصل بين حياة فى الرواية والحياة وراءها فالصلة بين الرجال والنساء فيها وفى بقية العالم لا يعوقها عائق إذ من العسير أن نزعم أن بيتر وأندرو ونيكولاس يعيشون فى عالم خاص بهم ، كما يبدو الناس عادة فى الروايات أنهم يعيشون فى عالمنا . كأى فرد آخر » وبعبارة أخرى ، عنـــدما ننتهى من قراءة « الحرب والسلام » نحس أن الزمن « ما زال مستمراً » فالعملية الممتدة ، عشرة ، عشرون ، ثلاثون ، أربعون ، خمسون ، وكل الشخصيات التى تعد هذه المراحل من خلال حياتها تظل قائمة فى أذهاننا وفى العالم « دورة الميلاد والنمو فالموت فالميلاد من جديد » ذلك هو نسيج الرواية ، بيد أنه نسيج الحياة كذلك . وهكذا ما إن ننتهى من رواية تسجيلية حتى ينطلق منها صدى يتردد فى أماكن أفسح من تلك التى تحدثت بها الرواية فى أماكن تتكرر على نطاق بالغ السعة ،

وفضلا عن ذلك ، فهى أماكن تظل تعيد علينا ، على أوسع نطاق يمكن تصوره ، أبعاد أوضاعها الأصلية فى الرواية وتناسب أنغامها . ومع أن تولستوى لا يتحدث إلا عن أجيال قليلة فقط ، فإن قوة خياله تجعل الدورة اللانهائية ، للأجيال تتكشف فى خيالنا ؛ فنرى الحياة الإنسانية عند ميلادها ونموها ونهايتها ، نرى العملية الممتدة فى تـكرارها الأبدى . هـذا إذن هو إطار الرواية التسجيلية فى نظريتها وتطبيقها .

ولـكن هذه العملية الممتدة من الميلاد والنمو والموت تتضمن ، فى الوقت نفسه ، كل مظاهر الحياة المختلفة ، أو كل شىء يمكن أن يحدث . وهذه هى التى تتألف منها أحداث الرواية التسجيلية الخاصة ، وهى التى تملؤها وتـكسبها حيويتها . وهنا أيضاً ، كما فى الرواية الدرامية ، يوضع التنوع أمام التفرد ، والحرية أمام الضرورة . فإذا أبرز المؤلف ، فى الرواية التسجيلية ، واحداً من هذه العناصر أكثر عما ينبغى ، أصبحت الرواية بعيدة عن الصدق أما إذا حذف واحـداً منها ، فإن الزواية لن تمت إلى عمل الخيال بصلة .

ولـكى نفرق بين معنى الزمن فى الرواية الدرامية والرواية التسجيلية قدر المستطاع فسأعيد طرح القضية الآن بطريقة أحرى .

الزمن فى الرواية الدرامية داخلى ؛ حركته هى حركة الشخصيات ، فالتغير والقدر والشخصية جميعاً تركز فى حدث واحد ، وبانحلال الحدث تأتى فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف ؛ ويترك مسرح الأحداث خالياً . أما الرواية التسجيلية ، فإن الزمن فيها خارجى ؛ غير مستقر ذاتياً وإنسانياً فى نفوس الشخصيات . إنه يرى من نقطة ثابتة خارجية . إنه يتدفق متخطيا الراصد له . ويتدفق فوق الشخصيات التى يستحضرها ومن خلالها . وبدلا من أن يضيق منحصراً فى نقطة ، هى النقطة التى تثبتها العاطفة أو الخوف ، أو القدر فى الرواية الدرامية ، يمتد بلا حدود ، مجتازاً فى تحدد لا يكاد يدرك ، الحواجز التى كان يمكن أن تضع حدا لسيره ، والشخصيات التى تظهر وتختفى فى تلك الدائرة الواسعة من الحركة المتكررة قد توجد فى تراجيديات مثل كاترين وهيثكليف ؛ ولكن يندر أن تنحل مشاكل هذه الشخصيات ، فإذا حدث وحلت ، فإن امتداد الزمن الطويل سيجعل هذا الحل أقل شأناً ، ويحيله إلى مجرد حدث عارض من أعراض الزمن . والشخصيات فى الرواية الدرامية ، كما رأينا ، توضع فوق مسرح معزول ، حيث يتاح للصراع القائم بينها أن يحسم حسما نهائياً ، وحيث يكون كل شىء ، من ثم ، سببا ومسببا ومصيراً .

فإذا أزلنا تلك الحواجز التى تحد الرواية الدرامية ؛ وإذا مددنا هذا المسرح حتى نرى دورة الميلاد والنمو فالموت والميلاد من جديد ، بدلا من حدث معزول ، رأينا أن ما كنا ندركه كمطلق من قبل أصبح يبدو لنا الآن نسبيا .

وربما كانت نسبية الحدث ، تلك التى لا يمكن تجنبها فى الرواية التسجيلية، هى التى تدفع المستر لبوك لأن يتساءل وهو بصدد الكتابة عن « الحرب والسلام » قائلا : « ولكن ماذا عن معنى الرواية ، أو مضمونها الذى أحب أن أسميه مضمونا أخلاقيا ؟ لقد عرض علينا تولستوى فترة معينة من رحلة الزمن ، ولكن لأية غاية عرضها ؟ » ومع ذلك فقد كانت تلك الفترة عملا جليلا كافياً ليقدم لنا تولستوى صورة لدورة الحياة المتكررة . ومن المؤكد أن ما عناه المستر لبوك بمضمون الرواية يدخل فى هذا ، أما إذا كان يريد مضمونا مختلفا ، كالمضمون فى « مرتفعات ويذرنج » ، أو « سوق الغرور » فلا شك أن ذلك مطلب غير معقول ، فرؤية الحياة على مدى واسع من الزمن والتخلى نهائياً عن ضرورة اللحظة الحاضرة يعنى أن نغير كل شىء ، ونفقد بعض الأشياء ، فيصبح التراجيدى عاطفياً مسرفا عندما يتراجع فى تيار التغير المنحسر ، ولن يكون العمل تراجيدياً قط طالما يدرك

الكاتب ، إلى درجة اليقين ، أنه سيتراجع ، وأن شيئا آخر سيأخذ مكانه ، فعندما تطرح مباشرة الحاضر ونهائيته من حادث ما ، فإن المعنى التراجيدى ينتزع منه كذلك ، ولكن يبقى فيه مع ذلك شىء ذو قدرة نسبية غير مطلقة ، على التأثير فى نفوسنا . وهذا التأثير ليس «التطهير» إذا كان ذلك ما يرمى إليه المستر لبوك ؛ إنما هو شىء آخر قد يكون أثره الكلى كافياً فى تعويضنا عن غيبة التطهير . والحق أن سعة الرواية التسجيلية لا يجعلها بالطبع أصدق من الرواية الدرامية بحدودها الضيقة . فإن الخيال لا يستطيع قط ، مهما اتخذ من الأشكال أن يصور الحياة الإنسانية تصويراً مطلقا . وما الأقسام الثلاثة التى أحاول أن أمثل للرواية بها إلا مجرد ثلاث طرق لهذا التصوير ، ولا يزيد أحدها على الآخر صدقاً بأى مقياس موضوعى معروف .

هذا إذن هو الجانب الهام الذى يختلف فيه بناء الرواية التسجيلية عن بناء الرواية الدرامية ، فالحبكة فى الأخيرة تطور منطقى صارم، بينما الحبكة فى الأولى تسلسل مخلخل لبعض الأحداث التى يرتبط بعضها ببعض عن طريق تسلسل خارجى صارم ، هو الزمن كما يدركه العقل الإنسانى. هذا التسلسل الكونى يكسب الأحداث الخاصة قيمة مختلفة جاعلا التراجيدى مسرفا فى العاطفية ، ومحيلا الحتمى إلى عرضى ،

هو النهائى إلى نسبى ، يفعل ذلك بطريقة طبيعية وحتمية . لكن إذا كان لا بد من إضافة سبب عملى لظهور الحدث فى الرواية التسجيلية بطريقة عارضة فإننا نستطيع أن نقول إن سير الأحداث نفسه يقيني إلى حد أنه ، بطريقة القص السردى وحده ، يمكن أن تدخل المصادفة والشك والحرية ، لتحدث التوازن وتجعل الصورة صادقة . فالتغير فى شخصية هيثكليف ، بما أنه لم يكن وليد الزمن الحسابى ، ولا ملزما بمجاراة تطور آلى فارغ ، يمكن أن توضحه أشياء معينة محددة صنعها هيثكليف وعاناها ، فالتغير حتمى ، وبعبارة أخرى ليس اضطراريا جامداً . ولكن تطور نيكولاس روستوف بين سنى : العشر والعشرين فى المحل الأول ، تطور حادث عن الزمن الحسابى وتبعا لذلك لا يوضحه إلا كل شىء يمكن أن يصنعه الزمن ، وبعبارة أخرى كل الأشياء ، التى يحتمل أن يقوم بها شاب ، وأن يفكر فيها وأن يعانيها فى فترات شبابه . ومن ثم يجب أن يصف الكاتب الروائى قدراً كافياً متنوعا من هذه الأمور ، وهذا فى الحق هو كل ما يحتاج إليه . إن عليه أن يوضح التغير بأن يملأ قدر الإمكان ، الفترة الزمنية الذى يحدث فيها هذا التغير . ومهما يكن من أمر ، فإن عليه كى يتحقق له التنوع ألا يكون مقيداً بحبكة متطورة تطوراً

صارماً كما يفعل كاتب رواية الشخصية . إنه لا يبنى حدثا بل يرسم صورة ، إلا أن هذه الصورة على عكس الصورة التى يرسمها الكاتب فى رواية الشخصية ، تتغير كلما مضى فى الرسم . حقاً إن الشخصيات ستبقى كما هى ، ولكن مظهرها ولون شعرها وأفكارها وعواطفها ستمضى فى التغير حتى يقع التغير الأخير ، وهذه التغييرات ، على عكس تغيرات الرواية الدرامية ، غير متوقعة أكثر منها مبررة . فهى تغيرات تمضى غير ملحوظة وفى صمت ، ثم عندما تقع ؛ فإن شخصاً ما وليكن نيكولاس أو نتاشا ، يستيقظ صارخا : « لكم تغيرت !! » غير مدرك كيف أمكن أن يحدث هذا . فى لحظات كتلك ، حيث تسمع خطوات الزمن فى مسيره وراء الحدث بوضوح ، وحيث يبدو كل ما فعلته الشخصيات عرضياً حتى للشخصيات نفسها ، وحيث لا تستطيع الشخصيات أن تدرك ، مهما تدبرت أعمالها ، كيف انتهى بها المصير إلى الموقف الذى تقفه . إن سير الحدث سيراً غير مبرر هو الذى يولد تلك الآثار ، التى هى على الأرجح أعمق ما يمكن أن تثيره الرواية التسجيلية . خلال مسير القصة العادية يصمت الزمن وينساب الحدث مستمراً كنغمة شاردة منفردة ؛ أما هنا فكلا الحركتين تتقابلان فى وتر واحد ، ويتلاشى الصدى وينساب النغم ثانية متغيراً

قليـــــلا ، ثم ينطلق الوتر مرة أخرى . وقد سميت الفترات عشرة ، عشرين ، ثلاثين أربعين وهلم جرا . ولـكنها بالطبع تقسيمات وضعية لم أخترها إلا لأؤكد انتظام حركة الزمن فى الرواية التسجيلية . قد ينطلق الوتر ، وقد يكشف الزمان الحسابى عن نفسه بوضوح ، إثر انقضاء أية فترة ، ولـكن سير الزمن لن يتأثر فى أية حالة .

وإذن ينبغى أن يـكون الزمن عرضيا فى الرواية التسجيلية ؛ ولن تتضح تحـكميته على أشدها فى شىء أكثر من الطريقة التى يتصرف بها فى الحياة الإنسانية . فالشخصيات فى الرواية الدرامية « تموت فى الوقت المناسب » كما يقول نيتشة . فالـكابتن أهاب وميشيل هنشارد وكاثرين إيرن شويغادرون الحياة كلهم فى اللحظة التى أعدها القدر لهم منذ بعيد . ولـكن الأمير أندرو يموت فجأة (بطريقة عرضية) ، فى الوقت الذى يضع فيه الخطط لمستقبله ويرسم لحياته المقبلة . وهنا يأتى تساؤل المستر لبوك فى قوة بالغة : « ولـكن ماذا عن المعنى أو المضمون أو ما أحب أن أسميه بالمغزى الأخلاقى فى الرواية ؟ » لئن كان للارادة الإنسانية والبصيرة الملهمة أى معنى فإن هذا المعنى لا وجود له فى موت الأمير أندرو الفجائى . ومع ذلك فإن للحياة عند تولستوى مغزى ، والحق أننا أحسسنا ، من وراء ميتة الأمير أندرو الفاجعة غير المنطقية ،

وإن يكن ذلك بطريقة غامضة ، أن تولستوى قد أدرك ، أو كان يحاول إدراك ، وجود قانون ربما كان ضروريا ، ترجع إليه هذه الميتة الباغتة ذات المغزى فى حياة واحدة . وقد كان ما أدركه هو قانون القدر فى الرواية التسجيلية ، وهو فى جوهره مجرد وجه آخر للزمن الحسابى، يحتوى على كل شىء : الحياه والموت ، والفوز والهزيمة . يحتويها نظريا فى نسب ثابتة منضبطة ، إلا أنه يطلقها فى لحظة قدرها سلفاً حين تتكشف تكشفا لارجعة فيه . وهذا القدر لايمكن إدراكه ، بل يحسه المرء بالإيمان ، كما أنه خفى . وهو سام غير دنيوى يقسم كل مثوبة وكل عقاب ، لكن وفق شروطه وقوانينه الخاصة ، وبالطريقة التى تبدو للانسان عادلة أحيانا وظالمة أحياناً أخرى. أما فى الرواية الدرامية فالقدر ظاهر ، نراه وهو يتجلى فى الحياة التى يسقط عليها لحظة الكشف ضوء باهر أكثر من ضوء النهار العادى؛ ولأننا نراه متكشفا ظاهرا ، نفهمه ونذعن له . وعلى العكس من ذلك الرواية التسجيلية ، فعندما يكون العالم الإنسانى واضحاً ومباشرا ، فإن القدر يظل غامضا ، وما يسعنا إلا أن نسلم على أساس من الإيمان ، بقوانينه التى لاتدرك . فمفهوم كاتب الراوية التسجيلية عن القدر ، إذن ، مفهوم دينى فى الغالب ، وخاصة فى العصور الأولى .فتلك القوة

التى تقسم المخاطرة ، والألم والعمل والمتعة والموت، كأنها من عالم خفى،
توقظ الرهبة وتتطلب التكفير عن الذنب أو الرضا والاستسلام ،
أو لعلها أوجدت فى وقت ما تلك الآلهة المعينة التى كان يمكن أن
تقدم إليها مثل هذه القوانين . فالروايات التسجيلية القديمة الكبيرة،
مثل قصة « داود » و « الأديسة » روايات دينية . أو هى على الأقل
من ذلك النوع الذى تواضعنا الآن على تسميته دينيا ،فى مفهومها للقدر .
ولكن يبدو أن قدرة الجنس البشرى على « التأجيل الإرادى
للإنكار » قد ضعفت ، فمفهوم القدر فى « الحرب والسلام » أو
فلنأخذ مثلا حديثاً هو « حكايات الزوجات العجائز » ليس إلا
انعكاسا لما كانت عليه قصة « داود » ولكن صبغة دينية تظل مع
ذلك فيها . فالإيمان بجدوى التكفير عن الذنب قد ولى ، إلا أن الإيمان
بشىء ماوراء الحركة العرضية للحياة الإنسانية مايزال باقيا ، ومعه ذلك
التأجيل الإرادى للانكار الذى نسميه بالرضا والاستسلام ولسوف
يتبقى هذا بوصفه من بقايا الشعور الدينى فى كل الروايات التسجيلية
جيدها ورديئها ، لأن صورة « لدورة الميلاد والنمو ، فالموت والميلاد
من جديد» لاتتم إلا إذا تضمنته ؛ وإلا خلت من كل قيمة على الإطلاق.
ومن ناحية أخرى فإن كاتب الرواية الدرامية ، يعترف بالقدر الذى

يتكشف فى العالم ، وهذا اللون الخاص من الإيمان ليس مطلوباً منه . إنه يرى الحدث علة ومعلولا ، وكلاهما يعبران عن حقيقة واحدة ، ولكن يتحركان فى مجالين مختلفين . وينبغى أن يكون للعلة والمعلول كليهما ، حقيقة خارجية وداخلية ، فى الرواية الدرامية ، إذا لم تكن مجرد عمل آلى بحت ؛ كما ينبغى أن يبرز الكاتب فى الرواية التسجيلية ، هذين الجانبين بقدر متساو إذا أراد أن يكون لتلك الرواية معنى . وينبغى أن يحافظ الكاتب محافظة صارمة على سمة القدر المجهول وسيره المنتظم ، على أن تقدم البقية كصورة لكل مايمكن إدراكه .

وقد يبدو للبعض أنى أنسيت ، بتقديمى لمفاهيم الزمان والمكان والعلية فى العمل النقدى ، كل القواعد الجمالية ، وأنى أقيم مستويات وهمية وتحكمية . فإن يكن قد ظُن ذلك بى ، فإن الإجابة الوحيدة التى أستطيع تقديمها هى أنى فى محاولتى للبحث عن أسباب الحدود التحكمية فيما يبدو لبعض أشكال الرواية رجعت آخر الأمر إلى حدود رؤيتنا للعالم . إننا نرى الأشياء فى حدود الزمان والمكان والعلية ، ولا يستطيع رؤية الوحدة الكلية من البداية إلى النهاية غير الكائن الأعلى كما يؤكد كانت . على أن الخيال يطمح إلى رؤية تلك الوحدة الكلية ، أو صورة لها ؛ ويبدو أن تلك الصورة لا ترى إلا عندما

يسلم الخيال ببعض الحدود ، أو حين يجد نفسه يعمل تلقائياً داخل تلك الحدود . وإذا أمكن أن نتتبع الأمر إلى النهاية فسنجد أن هذه الحدود تقرر مبدأ البناء فى نماذج متعددة للإبداع الخيالى ؛ فى الرواية الدرامية على سبيل المثال ، ورواية الشخصية والرواية التسجيلية . وأنا لا أدعى أن هذه الأقسام هى وحدها الممكنة أو أنها هى الأشكال القائمة الوحيدة للرؤية الخيالية أو للرواية ، أو أن الخيال ، إذا خضع لحدود لا نستطيع التنبؤ بها فى الوقت الحاضر ، قد لا يكشف فيما بعد عن طرق جديدة للرؤية . غير أنها على الأقل ، أشكال ثلاثة بارزة وهامة جداً ، وذات تقاليد طويلة ، وأنها ، نتيجة لذلك ، حقيقة ثابتة وحدودها كما حاولت تتبعها ، حدود مشروعة ، ليست حدود أى مؤلف ، وإنما هى حدود العقل الإنسانى . فهذا العقل ، فى محاولته رؤية الحياة رؤية كلية ، يركز مجال رؤيته ، أو هو يفعل ذلك بالسليقة ، إنه ينبذ ليكسب ، يبتعد عن الحياة لكى يراها بوضوح . وهذا الابتعاد وهذا الهروب ، هو بمعايير الحياة ، عمل تحكمى يأتى معه بسلسلة طويلة من الآثار التحكمية ، هى تلك « الحدود » التى عرضناها . بيد أنه ، فى نفس الوقت ، عمل إبداعى ، لا تقتضيه الضرورة من الناحية السلبية فحسب ، وإنما يقتضيه إيجابياً ، استحضار عالم كان لا يمكن أن يولد بغير هذه الطريقة .

الفصل الخامس

رواية الحقبة والتطورات الأخيرة للرواية

الرواية التسجيلية هي الطابع الغالب على الرواية في هذه الأيام . فهي أكثر ألوان الرواية تناولا لدى الروائيين ، كما أنها اللون الذي يحظى بأكبر تقدير . وروايات مثل « الأبناء والمحبون» و « صورة الفنان الشاب » و « غرفة يعقوب » من الروايات التي تدخل هذا النطاق كل بأسلوبها الخاص ؛ وكذلك أغلب أعمال كومتون مكنزى وولبول وبرسفورد وعـــدد كبير غيرهم من ذوى المواهب المرموقة . والروايات الثلاث الأخيرة هي خير الروايات التسجيلية التي ظهرت في السنوات الأخيرة . وعلى أية حال فإن روائع الروايات المعاصرة ليست من الروايات التسجيلية،وسنحاول أن نتناولها بتفصيل أكثر . غير أن علينا في أول الأمر أن نتناول نوعا من الرواية ذات الخصائص المشابهة للرواية التسجيلية تشابها سطحيا ، كانت منذ جيل مضى ذائعة ذيوعا كبيراً ، وإن كان يبدو أنها تنتهي الآن إلى الزوال .

هذا النوع من الروايات يتمثل فى «ثلاثية كليها نجر» و «تاريخ أسرة فورسايت» و«ميكافيلى الجديد» و «تسجيلات دريزر للحياة الأمريكية» . والهدف المباشر لهذا النوع يختلف أساساً عن أهداف الروايات التى درسناها حتى الآن . فهى أقل طموحا ، وأقل شمولا ، وأكثر مباشرة ونفعية . وهذا النوع من الروايات لايقدم على أن يرسم صورة للمجتمع يصلح لكل زمان ، فموضوع هذه الروايات أكثر تواضعاً وتحدداً ، وهى تهدف إلى أن تعرض لنا قطاعاً من مجتمع معاصر وتعرضه لنا ، فوق ذلك ، فى تغيره . ومرة ثانية سأوحاول أن أعود إلى تولستوى ، لكى أؤكد الفرق بين رواية الحقبة هذه والرواية التسجيلية. فتولستوى لم يكن مهتما بتطور المجتمع ، كما لاحظ ذلك بحق مستر لبوك الذى أقتبس منه مرة أخرى ، قوله فى معرض حديثه عن الشخصيات فى رواية « الحرب والسلام » : « إن كونهم رجالا ونساء من عصر معين ، وكونهم جنوداً وساسة وأمراء من روسيا فى عصر الأزمة ، بكل الظروف المحيطة بهم فى الزمان والمكان ، لا أهمية ولا تأثير له على روح الدراما فى الرواية ، فهم كذلك بطريقة ثانوية ؛ لقد حدث أن كانوا كذلك ...... إنما هم أساساً أن يؤدوا دورة الميلاد والنمو فالموت والميلاد من جديد . إنهم يصورون القصة المعادة دائماً وفى كل

مكان ، وماضجة العصر البازغ الذى ولدوا فيه إلا عرض » . والجزء الأخير من هذا القول صحيح ، لا عن « الحرب والسلام » وحدها بل عن كل عمل من أعمال الخيال على مر العصور . ولكنه لا يكاد يصدق قط على رواية « ميكافيلى الجديد » ، ويصدق جزئياً على « ثلاثية كليها بجر » وعلى جزء من « تاريخ أسرة فورسايت » . كان هدف تولستوى جمالياً ولم يكن كذلك هدف روايات جلزورثى وويلز ، حقاً قد يرتفع هذان الكاتبان إلى عالم الخيال أحياناً ، ولكن ذلك يحدث عرضاً لا نتيجة لهدف يريدانه . ومن ثم فإن رواية الحقبة تختلف عن الرواية التسجيلية من حيث الشكل ، لا من حيث القيمة الفنية فحسب ، بل ومن حيث النوع كذلك . إنها لا تحاول أن تعرض علينا حقيقة إنسانية صالحة لكل زمان ؛ وحسبها مجتمع فى رحلة انتقال معينة ، وشخصيات حقيقية بقدر ما تمثل هذا المجتمع فحسب . إنها تحيل كل شىء إلى خاص ، نسبى وتاريخى . إنها لا ترى الخيال بعين الخيال الشامل ، وإنما بالعين الإخبارية غير الفاحصة ، يعينها ذكاء يحسن التقنين .

وارتباط الرواية بالحقبة لابد بالطبيعة أن يقلل من قيمتها ، فالأوصاف الكثيرة التي يوردها بنيت وويلز عن المخترعات التى

غيرت الحياة الحديثة ، أوصاف شائعة بالطبع ، وهى مخترعات هامة فى مجالها ، ولكن لا أحد يستطيع أن يتخيل لها أية قيمة فى رواية تتحرك فى توتر خيالى كرواية « الحرب والسلام » ، أو حتى رواية « أبراج بارشستر » وفى إحدى الروايات الحديثة تجعل المؤلفة أحد أشخاص الرواية يهرع لكى يشترك فى مشهد عنيف داخل سيارة مرتفعة الضجيج ، وكانت السيارات قد بدأت تظهر إلى الوجود حينذاك ، فكانت تلك هى الطريقة التى اتبعتها فى إخبار القارىء بهذه الحقيقة ولتؤكد له أن المجتمع يتطور !! .

لقد قلل ربط الرواية بالحقبة من قيمتها . ولكنه أيضا ، زيف إلى حد غير معقول معايير النقد لفترة من الزمن ، وما تزال معايير النقد تعانى من ذلك حتى الآن . فقد أصبحت دقه التفاصيل المعاصرة أكثر أهمية من دقة الخيال . فقد كان الروائيون يفخرون بوجه خاص بما يبذلونه من جهد لجمع وثائق لموضوعاتهم ، وكأن جهد الخيال عندهم سهل تافه بالقياس إلى ذلك ، لايحتاج لأى مجهود . ولو كانوا قد نظروا نظرة سريعة فى تاريخ الرواية لأدركوا سخف هذه المقاييس . وسواء كانت تفاصيل الحقبة فى رواية « الموت العتيق » أو « توم جونس » أو « مرتفعات ويذرنج » أو « سوق الغرور »

أو «ابنة العم.. بت» دقيقة أو غير دقيقة من الناحية التاريخية، فإن ذلك لا أهمية له إلا عند متحذلق المتأدبين. وأما أن تفاصيل الحقبة في «ثلاثية كليها نجر» أو في «تاريخ أسرة فورسايت» صحيحة من الناحية التاريخية فذلك أمر سيفقد أهميته بعد عشرين عاما، بل لقد فقد بالفعل أهميته؛ لأن رواية الحقبة قد انتهت؛ وأضحت شيئا عتيقا، وأصبحت خير الأعمال الروائية المعاصرة تكتب في لون آخر.

ومن خير ما كتب عن الرواية التاريخية وأكثره فائدة ما كتبه الناقد الفرنسي رامون فرنانديز في مجموعة مقالاته «رسائل» فقد قدم في مقالة له عن بلزاك تفرقة بين الرواية كشكل جمالي بحت وبين ما نسميه «بالسرد». ورغم أن «السرد» يتضمن نوعا أكبر بكثير من رواية الحقبة، فإن ملاحظات هذا الناقد فيه تنطبق بدقة بالغة على تلك الأخيرة. حتى ليمكن أن أورد كلامه هنا دون تعليق. يقول: «إن الطريقة التي يفرق بها المرء بين «الرواية» و«السرد» هي أن الرواية تمثل الأحداث التي تأخذ وضعا في الزمن تمثيلا يخضع للظروف التي تنشأ فيها هذه الأحداث وتتطور. أما «السرد» فيمثل أحداثا وقعت، تمثيلا ينظمه القاص بحسب قوانين «الكشف

والاستمالة » . . . فالفارق الاساسى إذن ، هو أن حدث الرواية « يقع » ، بينما حدث « السرد » قد وقع فعلا ، وليس هذا اختلافا شكليا بل اختلاف سيكلوجى[1] . هذا هو رأى فرناندير بوجه عام وقد وددت أن أقتبس كل ما يقوله بشأنها ، ولكنى مضطر أن أقتصر على العبارات التى تتصل خاصة برواية الحقبة .

يقول : « فالسرد فى معالجته للماضى ، كما عاشه الناس ، لا يهتم بالشخصيات أو التطور الحى أو العملى للمشهد أو العقدة النفسية أو الشخصيات ، وقد يستعيض عن كل ذلك ؛ بل هو فى الحقيقة يستعيض عنه غالبا إن لم يكن دائما ؛ بأسلوب من العرض أقرب من ناحية إلى المنطق والقوانين العقلية للترابط . ومن ناحية أخرى إلى الرسم والقوانين العامة للوصف . ذلك أنه بمجرد أن يكف المرء عن التعبير عن الحياة الحقيقية التى تبعث على الاقتناع من خلال تكشفها عبر « الزمن » وبمجرد رغبته فى أن يقص ويروى ويقدم الحقائق .. فإنه يلجأ راضيا إلى أنسب وسائل العرض والإقناع . فيسعى وراء أسباب السلوك ووراء الاستمرار البارع للشاعر ، وذلك

(1) Mèssages, Roman Fernand's, Librairl Gallimard, Paris. Als Translated by Montogomry Belgion. (cupe) Ihaveused Mr Belgion's Translation.

الاستمرار الذى كثيراً مايؤخذ على أنه استمرارها الواقعى الحى . . . .
وهكذا فإن السرد يميل إلى الاستعاضة عن العرض الحى بنظام من العرض الذهنى، وعن البراهين الجمالية ببراهين منطقية». ويختتم الأستاذ فرنانديز ، بعد عرضه المستفيض الهام لتلك النظرية بقوله : « تستوحى الفكرة فى الرواية من خلال العرض الملموس ، الذى يكشفها كما كانت فى شفافيتها ؛ أما فى السرد فالفكرة هى التى تحدد هذا العرض، أو هى على الأقل تعرض وفق خط مجرد ومثالى » .

هذه الآراء العامة، كما أرى، يمكن أن تنطبق بسهولة تامة على رواية رواية الحقبة . ولنأخذ أولا اللاحظة الأخيرة ، ولنلاحظ كيف تحدد الفرق بدقة بين « سوق الغرور » و « ميكافيلى الجديد » أو « تاريخ أسرة فورسايت » فهذه الروايات الثلاث صور للمجتمع ؟ وفكرتها على حد تعبير فرنانديز هى فكرة المجتمع ، ولكن هذه الفكرة فى « سوق الغرور » « تصور من خلال العرض الملموس الذى يظهرها كما كانت فى شفافيتها » هذا بينما نجد العرض فى « ميكافيلى الجديد » و « تاريخ أسرة فورسايت » تحدده الفكرة، أو هو يقوم على الأقل وفق خط مجرد ومثالى. « فمفهوم المجتمع عند ويلز وجالزورثى مفهوم مجرد فى أساسه ، لا حقيقة خيالية، وهما من ثم لا يعيدان خلق المجتمع

فى روايانهما ، إنما يصورانه فقط ، أو بالحرى يصوران أفكارهما عنه . أما تاكرى فيدع شخصياته تنطلق ، إنه يحييهم باستمرار . فى الحاضر النفسى لا الحرفى » وفى النهاية تنهض أمام أعيننا صورة للمجتمع . ولكن المجتمع عند ويلز وجلزورثى تام النضج كفكرة منذ البداية ، إن الشخصيات لم تخلقه ، بل إنه هو الذى يخلقهم ، ولكنه فى نفس الوقت وراءهم ، يوجد كشىء قائم بذاته ، ولا تتأتى له الدلالة التامة إلا بواسطة فنون « العرض والاستمالة » . وهذا يعنى أيضاً ، ولنرجع مرة أخرى إلى فرنانديز إن الأحداث من الناحية السيكولوجية قد « وقعت بالفعل » وأن أسبابها أى فكرة المجتمع كانت قائمة قبل أن تبدأ هذه الأحداث ، وفى عبارة أخرى لم تؤخذ تلك الأحداث وهذه الشخصيات كحقائق فى ذاتها ، بل استخدمت كصور لحقيقة تظل بالخارج دائما ولا تتجسد أبداً ، وقد ينسى ويلز وجلزورثى الفكرة لحظات ، فإذا هما روائيان يسيران فى السبيل المطروق مثل تاكرى وديكنز . ولكننا هنا ندرس الشكل الذى استخدماه وغلب عليهما ، وهو شكل تنطبق عليه بوضوح كل النقائص التى أوردها فرنانديز عن السرد ، إنه ليس شكلا جماليا فى جوهره ، ولا يبلغ من يكتب فيه صفة العمومية universality بخضوعهم لقوانينه ، وإنما بتغاضيهم

عنها. إنه يخلع أهميته على عناصر لن تكون لها فيما بعد عير قيمة تاريخية، هى جو الحقبة أو البيئة المعينة .

فالكاتب الخيالى يستطيع أن يرسم صورة للمجتمع ، ولكن المؤرخ وحده هو الذى يستطيع أن يعيد بناء مجتمع معين ، أو يعرض لنا مجتمعا فى تطوره ؛ ورواية الحقبة ، بحق ، نوع زائف من التاريخ يقتحم عالم الرواية ، من وقت لآخر . وهى لا يمكن أن تكون تاريخاً وقصصاً فى وقت واحد، فإذا كانت ذات نفع للباحث الاجتماعى فلا غناء فيها للناقد الأدبى، والعكس بالعكس . وإن اجتمع العنصران فبالالتصاق ولا يكونان مخلوقاً واحداً . وفى الأسطورة البدائية البسيطة سمة فلسفية كبيرة من الخيال تفوق ما فى ذلك الشكل بدرجة كبيرة .

ويمكن أن يقال الكثير عن رواية الحقبة ، لولا أن ماقلناه يكفى لعرض قصير للأشكال الكبرى ، التى لا تمت هذه إليها . ولا شك أن أبرز عملين هامين فى الرواية فى هذا العصر هما « البحث عن الزمن الضائع » و « يوليسيز » ولا تقع أية واحدة منها فى دائرة تقاليد الرواية التسجيلية ، وقد رأى الناس فيهما أنهما من شكل جديد . وهما ، لأسباب تتصل بالعصر ، يتطلبان عناية خاصة .

فقد قيل عن الأولى، بحق، إنها عمل عظيم . غير أنها لا تعدو عنوانها فقط،

تنقيب وإعادة خلق لمشاهد مضت . إنها لأقرب شبه فى روحها وشكلها بثاكرى أكثر منها بتولستوى . فالحاضر هو نقطة البدء عند بروست كما هو عند ثاكرى . وبروست يكسب روايته وحدتها ، مثل ثاكرى ، بتصويره الحاضر تصويراً شاملا يحدد موضع الماضى ، ويضمه إلى أجزاء الصورة غير أن بروست لم يقتف الطريق المألوف كثاكرى فى تلك الصورة المكانية للماضى؛ فهو يأخذ أى شىء وبأية طريقة ، ويتحرك إلى الوراء وإلى الأمام كما يرغب،غير متقيدبالقصة ، بل بالحركة النفسية خلفها ، تلك التى تركب فيها المناظرالمتعددةوكأنها مركبة فى فسيفساء متحركة. فتلك الحركة النفسيةهى التى تعطى روايته وحدتها ، نوعا من الوحدة بنقلة واحدة.والرواية ،من النظرة السطحية، مجموعة من روايات الشخصية،والرويات الدرامية نسخ بعضها ببعض ، بيد أنها من الناحيةالأصيلة العميقة ، مثل فريد للرواية الدرامية ، ذات نهاية لاتتمثل فى حدث خارجى بل فىذهن المؤلف : نهاية بحث أكثر منها نهايةصراع . ولواقتطعنا بعض أجزاء هذه الرواية من سياقها لأمكن أن تعد كل منها رواية شخصية ، ولكن كتابة رواية الشخصية قد يفهم على أنه حدث دراى فى ذاته ، وهذا هو ما فعله بروست على مستوى آخر من الخيال وفى خلفية عمله العظيم . والحق أنه لم ينجح

قط فى فصل عمله عن ذاته وإخراجه بعيدا كذاتية مستقلة ؛ فالحبل السرى لم ينفصم قط ؛ ولكنه استطاع بلمسة عبقرية أن يحول هذه النقيصة إلى مزية . إنه لا يقدم لنا نتائج خياله فحسب وإنما يقدم لنا خياله فى حركته المستمرة ، وفوق ذلك يقدم لنا أثر هذه الحركة على نفسه ، مضافا إلى ذلك أفكاره عن تلك الآثار . فما يعرض علينا إذن، ليس مجرد عدد من الروايات، بل العقل الذى يدركها ، وهو فى حالة صراعه معها. وقد يمكن أن نقول عن رواية بروست أكثر مما يمكن أن نقول عن راوية اندريه جيد المزيفون «les Aux Monnageurs» « إنها رواية عن روائى يكتب رواية » فالشكل فيها مقبول لأنه يناسب عبقرية بروست الفريدة ،ولكن من المشكوك فيه أن يستطيع كاتب غيره استخدام هذا الشكل .

أما وضع « يوليسيز » فإنه يختلف عن ذلك إلى حدما . فقد قيل عنها إنها كانت ثورة فى فن الرواية وأنها ليست رواية على الإطلاق بل هى نهاية الرواية وبداية شىء آخر . فإذا كان مجال رواية الشخصية هو المكان، ومجال الرواية الدرامية هو الزمان ،فإن رواية «يوليسيز» كما يرى بعض الدارسين نوع من« المكانية — الزمنية » ، وهدفها ليس عرض نمط للمجتمع أو القدر ، وإنما رصد انسيال الحياة فى حركتها .

فالشخصيات والفكاهات والعواطف تدخلها ، ولكنها جميعاً ليست إلا وسائل لتحديد الشعور بالزمان والمكان فى تغيرهما الدائم

« ويوليسيز » عمل أدبى فريد ، وقارؤها يؤخذ بما فيها من بعض التجديد الفنى ، غير أنها ليست فى بنائها ثورة فنية . فأخطاؤها بينة : تصميمها متعسف، ونموها ضعيف، ووحدتها تدعو إلى النظر . وهى تبدأ كرواية « الحرب والسلام » من نقطة تحكمية ، غير أن فيها عيبا خاصا بها : هو أنها يمكن أن تنتهى — كما انتهت — نهاية صالحة فى أكثر من موضع . فللفصل الأول ، وللفصلين الأولين ، وللفصلين الثانى والثالث ، وللفصل الخامس وللفصل الأخير ، لكل من هذه الأقسام وحدة ، لاتقل عن وحدة الرواية كما ونوعاً . والأحداث فى « يوليسيز » تجرى عن طريق التراكم لا عن طريق التطور فالخطة التى يعلن جويس أنه سلكها فى « يوليسيز » نظرية وطارئة بحتة ، إذ هى ليست المبدأ المحرك للكل ، إنما هى مفتاح قد نفتتح به الرواية إذا أردنا . ولا ينبغى أن نأخذ الرمزية فى « يوليسيز » مأخذ الجد ، رغم مايبدو للنظرة الأولى، من أنها قد تكون ذات فائدة فى إكساب الرواية قيمة جديدة ، فإننا لو تأملناها لا نجد لها غير قيمة ضئيلة . وعلى أية حال فلا مناص من الحكم على يوليسيز كما هى : فأثرها من حيث هى

عمل من أعمال الخيال هو كل ماتعتمد عليه . وليس لأهداف المؤلف ولا لنظرياته أية قوة فى التأثير على القارىء .

وإصرار جويس على الإطار الرمزى للرواية ، إذن ، اعتراف بأنها لاشكل لها فى ذاتها . فالحبكة فى «يوليسيز» فى تلك الحالة إطار بسيط يراد به أن يحد من انعدام الشكل فيها، إنه قالب خارجى، يحول دون أن ينتهى الموضوع إلى فوضى كاملة . ولكن لما كانت هذه الضوابط خارجية، وكانت الرواية لا شكل لها ، فإن القارىء يحس بأثر ذلك على الفور ، ولأنه لا يعلم أن ستيفن هو تليماخوس وأن بلوم هو أديسيوس، أو لأنه لا يحفل كثيراً إذا علم بذلك فإنه لن يدرك لماذا بدأت الرواية عند النقطة التى بدأت بها بالضبط ولماذا انتهت عند نقطة انتهائها .

فى كل ذلك بعض الحق ، ولكن الحقيقة فى نقده أقل إقناعاً مما تبدو . فرواية «يوليسيز» رغم بنائها التعسفى، فيها نوع من الوحدة يشبه مافى رواية الشخصية غير المتماسكة ، فهى ترسم مجتمعا ، ومبررها أنها تستمر فى طريقها إلى أن تكتمل الصورة . أما ثاكرى فيظل يتدرج فى صورته بالانتقالات البارعة من حادثة لأخرى ، على حين أن جويس لا يستخدم أية انتقالات بارعة أبدا ، فهو يرسم كتلة صماء فوق قماشة حتى إذا انتهى منها انتقل إلى سواها. والنتيجة أن صورة ثاكرى

تنمو بلا انقطاع ، وأنها كاملة وغير قابلة للتجزئة ،على حين أن صورة جويس أجزاء متتابعة ، كل جزء بطريقة مختلفة مكونة : كلا مفككا ومطولا ، ولكنه لا يخلو من تأثير .

ولا بد أنه كان يريد أن يقدم إلى القارىء إحساسا بسيال الحياة الذى اضطره أن يتخذ هذا البناء غير المصقول . إن تسجيل الأفكار التى تطفو فى يوم واحد بذهن شخص ما ،قد تملأ عدة مجلدات. وتطبيق نفس المنهج على عدة أشخاص يجعل أى تصميم للبناء مستحيلا . ومع ذلك فمن الواضح أن جويس قد أراد أيضاً ، وهو يفعل ذلك : أن يرسم صورة للحياة فى دبلن ، وهكذا اعتمد على بضع ساعات التقطها من الأربع والعشرين ساعة ، يمكن لشخصياته أن ترى فيها المدينة من زوايا مختلفة. والحبكة وإن تكن غير مصقولة قد فرضتها محاولاته رصد انسيال الحياة. وهو،فوق ذلك؛لا يرصد هذا الانسيال.فخيالات بلوم الطافية تخبرنا بقدر كبير عن نفسه ، ولكنها لا تدع الزمن يظهر فى تدفقه ، وعلى العكس من ذلك فإن لكل شىء فى يوليسيز سكونه البالغ الركود ، فالزمان يظل ثابتا خلال كل مشهد حتى يتهيأ جويس للانتقال إلى المشهد التالى. وسبب ذلك أن الأفكار الطافية التى لا تتبع أى تسلسل ، وقد ألغت معنى السببية ، عاجزة عن الإيحاء بمعنى الزمن

وأن أذهاننا تدرجها فى قائمة من الصفات تكون شخصية بلوم ، لا فى سلسلة من حالات ذهنية تتبع إحداها الأخرى . إننا نهتم بطبيعتها ، لا بنظامها فى التتابع ، ولذا نرى شخصية بلوم وهى تبنى ، حين كنا نتوقع أن نرى حركة . والحق أن كاتباً لم يستطيع قط أن يرصد سيال الحياة ، فرصده يعنى التعارض مع ذلك التجريد ، أو ذلك الانسحاب إلى ركن من أركان الحياة ، وهو كما رأينا شرط فى الخيال الخلاق . وجويس فى محاولته لرصد سيال الحياة لم ينجح إلا فى الإتيان بشىء مختلف كل الاختلاف .

«فيوليسيز» إذن ، فاشلة ، إذا أخذت على أنها محاولة لتخطى أقسام الرواية ، أما إذا كانت قد رسمت ، كما يبدو ، لتكون استعادة الرواية النثرية، وبداية لشكل جديد ، فهى ناجحة حقاً ، فى كونها نوعاً جديداً من رواية الشخصية ، جديراً بكل اهتمام . وهى عادية أو كاذبة حين تحاول أن تقدم حركة أو تصف نمواً ، كما فى شخصية ستيفن ديدالوس ، على سبيل المثال ، وهى رائعة عندما تمس كل ما هو ثابت ونمطى : كما فى شخصية بلوم ، وفى الحوار والخواطر والتأملات ، فهذه فى غالبيتها كليشيهات شأن كل الشخصيات الثابتة، والحوار الفكاهى وتأملات بلوم حافلة بأفكار تصلح مواضيع لكاتب المقالة والحوار

موسوعة للعبارات الشائعة على ألسنة أهل دبلن . فجويس يرى كل شخصياته ، ماعدا الشخصية الرئيسية ، تماماً كما قدرها كاتب الرواية الشخصية التقليدى وهم : بك مليجان وجون إجلنتون و أ . إ . ورجال الصحافة والقساوسة والسكيرون والمتسكعون والعاهرات والجنود . الرواية صورة شاملة لدبلن ، وليست انطباعا ليوم عابر ، وسيال الحياة فيها يتجمد إلى مادة لموضوع عن الشخصيات والمناظر ، إلى ذلك ولا شيء أكثر ، واليوم مجرد إطار للصورة ، وهى من هذه الناحية وافية بغرض الكاتب .

الحق أن الرواية قد قلبت ما أراد أن يفعل جويس إلى شيء آخر ، وكأنما تم ذلك بإرادة أقوى من إرادة جويس نفسه ، على أن أثرها ، على أية حال ذو قيمة كبرى . فمحاولة كاتب ذى خيال قوى أن يوسع الأشكال التقليدية أو يكسرها محاولة ذات آثار نافعة ، رغم أنها قد تعيده إلى تلك التقاليد مرة أخرى . وجويس واحد من الكتاب المعاصرين القلائل الذين خلعوا ، بمحاولتهم الثورة على التقاليد ، حياة جديدة على رواية الشخصية ، وما على المرء إلا أن يقارن (يوليسيز) بأية رواية شخصية تقليدية شائعة ليرى أنها أكثر صدقا وأكثر غناء .

وقد يقال نفس الشيء عن رواية ڤيرچينيا وولف «مسز دلوى» وبشىء من التحفظ عن روايات هكسلى فقد ابتدعت ڤرچينيا وولف شكلا بالغ الدقة ، وابتكر هكسلى شكلا من أجزاء معارة أعاد سبكها إلى أداة خاصة به فى التعبير . وكلاهما من كتاب رواية الشخصية مثل جويس كتابتهما وصفية أكثر منها درامية ؛ ورؤيتهما مستمدة من المشاهد أكثر منها من السياق ، و « مسز دلوى » أهم صورة مكانية بارعة للحياة فى الأدب المعاصر . والعلاقات التى تستخرجها أفقية ، علاقات بين شخصيات أو أماكن مختلفة ، لا بين علة ومعلول فى الزمان ، وحتى المشاهد التى تستدعيها من الماضى ذات سمة تصويرية بحتة ؛ فهى لا تستدعى مشهداً مختلفاً ، بقدر ما توضح جوانب المشهد الحاضر ؛ لكل منها صفة يوم صيف من أيام لندن .

وإذا كنا قد ذكرنا جويس وڤرچينيا وولف وهكسلى فإننا نكون بذلك قد تحدثنا عن كل الكتاب الإنجليز المعاصرين ممن قاموا بأى تجديد مهم فى بناء الرواية ، وسواء نجحت تلك الحركات التجديدية فى المستقبل ، وأيا كان التقليد الذى ستتبلور إليه ، وسواء كانت وليدة عوامل جديدة فى الحياة الاجتماعية ، أو فى رؤية الكاتب لها أو وليدة الفكر المعاصر وحس العصر ، فإن كل ذلك مسائل لا غناء فى تقصيها

إذ لا يعرف أحد شيئاً عنها . ولكن « يوليسيز » و « مسز دلوى »
تفوقان من حيث كونهما روايتين نثريتين لهما تقليد جمالى خالص ،
عمل الجيل السابق ، جيل رواية الحقبة ، فصورة الحياة التى يصفانها ،
هى كما يقول فرنانديزو لنعد إليه : « فكرة يوحيها العرض الملموس »
ويكشفها ، كما كانت شفافة » فالصورة ليست « محددة بالفكرة »
بل وليست حتى رغم آراء جويس ، تعيش وفق خط مجرد أو مثالى ،
فهاتان الروايتان تمثلان رجعة ملتوية إلى التقاليد الخيالية الخالصة ،
ولكنهما تستمدان تطورهما ، بمقاومتهما لرواية الحقبة ، من الشكل
التقليدى الأسبق .

الفصل السادس

« خاتمة »

الغرض الرئيسى من الحبكة فى رواية الشخصية — كما اتفقنا أول الأمر — هو أن تقدم ألوانا مختلفة من الشخصيات، وأن تحتفظ بهم فى حالة حركة دائمة . ولما كان الأمر كذلك ، فإن هذا النموذج من الحبكة لا يمكن أن يبرر على أنه تقليد أدبى غالب ، إلا بإثبات أن الشخصيات التى يقدمها شخصيات صادقة. وهذا مالم يحدث حتى الآن . نحن نعترف أن تلك الشخصيات ثابتة، وأن غرض الروائى أن يبرر هذا التحريف للواقع . ولكن إذا كانت الشخصيات غير صادقة بمعنى ما ، كذلك ، فسيغدو التحريف مجرد حيلة فنية بارعة . ولعل خير ما نواجه به هذه القضية، أن نستعرض بعض ملاحظات من كتاب مستر إ.م . فورستر « معالم الرواية » .

لكى يواجه علماء الإقتصاد السياسى مطالب نظام اجتماعى متغير ، وتطور الفكر فى القرن الثامن عشر ، ابتكروا الرجل الاقتصادى . وبالطريقة نفسها ، وفى نفس الزمن تقريباً ، جعلت رواية الشخصية

الرجل الاجتماعى شخصية مألوفة . والرجل الاقتصادى شخصية مجردة، وفى الرجل الاجتماعى كذلك لمسة من التجريد . فقد نستطيع أن نقول عنه إنه الصورة التى يخلقها كل إنسان لنفسه ، عن وعى من ناحية ، وبلا إرادة من ناحية أخرى ، وذلك كى يوائم بين نفسه وبين المجتمع ، هو الشخصية التى يود أن يبرزها أمام أعين المجموعة التى يحيا بينها ، أو هو الشخصية التى تفرضها عليه شخصيته ، أو هو جزء من هذه الشخصية وجزء من تلك . وقد تبدو هذه الصورة الاجتماعية للنظرة المتعجلة، مجرد واجهة ، إلا أنه من الواضح أنها وجه من وجوه شخصية صاحبها ، حتى وإن بدت مغايرة له . هى ليست كل صاحبها ، ولكنها تصدق عليه . إنها الجزء الذى تضعه منه رواية الشخصية فى صدر الصورة .

هذا هو نموذج الشخصية، كما نتخيل ، والذى يدعوه المستر فورستر « بالشخصية المسطحة » فى مقابل الشخصية المتكاملة ، يقول : «كانت الشخصيات المسطحة تدعى بالشخصيات الفكاهية فى القرن السابع عشر ، وأحياناً كانت تدعى بالأنماط وأحياناً بالشخصيات الكاريكاتيرية . وهى تقوم، فى صورتها الخالصة ، على فكرة أو صفة واحدة . فإذا كان لها أكثر من عنصر ، فإنها تكون عناصر متشابهة متكررة تكرر

المنحنى فى الدائرة.. والشخصية المسطحة الحقيقية يمكن أن تعبر عنها بجملة مثل «لن أهجر المستر ميكوبر أبداً» هذه هى شخصية مسز ميكوبر وهى تقول إنها لن تهجر مستر ميكوبر وهى لم تهجره ومازالت. تلك هى شخصيتها » . ويشير إلى المزايا التى تستمتع بها الشخصيات المسطحة فيقول : « إننا نتعرف عليها بسهولة كلما دخلت مسرح الأحداث » و « من السهل على القارىء أن يتذكرها بعد ذلك » ، وهى مزايا تتصل عرضا ، بصور الناس الإجتماعية عن أنفسهم ، ولا شىء آخر . ثم يضيف أن « الشخصية المسطحة الجادة أو التراجيدية ثقيلة الظل ، ففى كل مرة تدخل علينا صارخة « الثأر ! » أو « إن قلبى لينزف من أجل الإنسانية !! » وأيا كانت العبارة ، تلقى فى نفوسنا شعوراً بالكآبة.. وقد بنيت إحدى روايات (الرومانس) وهى لكاتب معاصر مشهور ، على فلاح من سسكس يقول فيها : « سأحرث شجيرات الشوك من تلك القطعة من الأرض » وها هو ذا الفلاح ، وها هى ذى قطعة الأرض المليئة بالأشواك ، هو يقول إنه سيحرثها ، وهو يحرثها ، ولكن ذلك لا يشبه القول « لن اهجر مستر ميكوبر أبداً ! ! » لأن إصراره أضجرنا حتى لم نعد نحفل بنجاحه فى الحرث أو بفشله .

وعلى أية حال فإن هذا التفسير لا يكفى بل لعله لا يكون تفسيراً

على الإطلاق . فالسؤال هو: لماذا نضيق بتكرار عبارة مثل «سأحرق شجيرات الشوك من تلك القطعة من الأرض» وما تنطوى عليه من إلحاح ولا نضيق بعبارة مثل « لن أهجر المستر ميكوبر أبداً » ؟ من الواضح أن سبب ذلك أن عبارة مسز ميكوبر تصدر عن صورتها الاجتماعية المصطنعة ، وإن هذه العبارة رغم أنها « كليشيه » تكشف لنا عن حقيقة المرأة ، بينما يميل فلاح سكس إلى أن يكشف لنا عن قلبه ، فيرينا بدلا من ذلك صورته الاجتماعية ، دون أن يلتفت المؤلف لذلك . فعبارته إذن ، زائفة فى وضعها ، بينما عبارة مسز ميكوبر صادقة وعبارة مثل « الثأر ! » و « إن قلبى لينزف من أجل الإنسانية !! » و «سأحرق شجيرات الشوك من تلك الأرض » كلها أمثلة على طبيعة لا إرادية ، وليست كذلك عبارة مسز ميكوبر . وهذا هو الاختلاف الحقيقى بينها .

وإلى هنا تتشابه الشخصية المسطحة عند فورستر والشخصيات النمطية الثابتة ، ولكن فورستر كما يبدو ، لا يهتم بها ، فهو يغض من شأنها دون إنصاف ، بمحاسبته لبعض الشخصيات المسطحة وكأنها شخصيات متكاملة ، يقول : « إن الكونتيسة فى رواية » « إيفان هارينجتون » تصلح هنا مثلا صغيراً جيداً . ولنقارن ذكرياتنا عنها

بذكرياتنا عن بيكى شارب . نحن لا نتذكر ما صنعته الكونتيسة ، أو ما مرت به . أما ما نذكره عنها بوضوح فشخصيتها وعبارتها التى تصورها : «رغم فخرنا بأبينا فينبغى أن نخفى ذكراه» فكل طبيعتها الخصبة تنبعث من تلك العبارة . إنها شخصية مسطحة . وبيكى شخصية متكاملة ولكنها أيضاً ليست كاملة الصنع . غير أننا لا يمكن أن نلخص وجودها بعبارة واحدة . ونحن نذكرها حين نذكر المشاهد العظيمة التى مرت بها ، وكما تطورت من خلال تلك المشاهد ، أعنى أننا لا نتذكرها بسهولة ، لأنها تنمو وتضمحل ولها وجوه مختلفة شأن الإنسان » . ومع ذلك كم من الناس يتفقون مع فورستر حول بيكى ؟ . ويقول عن شخصيات تولستوى إنها متكاملة ، وكذلك إيما بوڤارى وكاترين ايرنشو وأنا كارنينا فيما نتصور . ولكن إذا قارنا بيكى بهؤلاء ، رغم فهمنا العميق لها ، ورغم روعتها وتفردها ، لوجدناها مسطحة كشخصية مسزميكوبر والستريبكويك الذى يقول عنه فورستر عبارته البارعة : « إننا نستطيع أن ننظر إليه فى أية لحظة ومن أى جانب فلا نراه أكثر سمكا من أسطوانة الحاكى » وأغلب الظن أن مستر فورستر قد حاد قليلا عن جادة الصواب بالمقياس الذى وضعه للشخصيات المسطحة . ذلك أن بيكى لا يمكن التعبير عنها بجملة

واحدة ؛ ولكن مع ذلك يمكن أن تعبر عنها عدة عبارات ، وهى تبعاً لهذا ، أقرب إلى مسز ميكوبر منها إلى أنا كارنينا . إنها امرأة ومع ذلك فهى كما ذهب أحد النقاد الفرنسيين ، امرأة عاجزة عن العاطفة أو الحب . وفضلا عن ذلك فإن المعيار الذى وضعه فورستر للشخصية المتكاملة وهو قدرتها على « مفاجأتنا بطريقة مقنعة » معيار سليم جداً. فالشخصية إذا لم تفاجئنا قط شخصية مسطحة . والشخصية إذا لم تقنعنا شخصية مسطحة تبدو فى ثوب الشخصية المتكاملة، تلك الشخصية التى نجد فيها ما فى الحياة من عناصر لا يمكن توقعها — إنها الحياة فى صفحات كتاب ، ولكن بيكى لا تفاجئنا أبدا بما يكفى لتكون شخصية متكاملة . وهى تكاد تخلو من العنصر الرئيسى فى الحياة الذى يستعصى على التوقع وهو الرغبة والجنس .

ولعل خير ما نفعله لفهم الشخصية المسطحة فى صورتها الحقيقية بعد أن رفضها فورستر هذا الرفض السريع ، أن نورد قائمة موجزة ببعض الشخصيات المسطحة الهامة : بارسون آدمز (الذى يستبعده مستر فورستر مع ذلك) وبارتردج و سكواير ويسترن وكومودور ترنيون ولسماهاجو وبايلى نيكول جارفاى وداندى دينمونت ، ودنالداجيتى والمستر كولينز ومس بيتز وبيكى شارب وكابتن

كوستيجان والليجور بنديتيس وچوسيدلى وييكسنف وسام ويلر ودك سويڤلر وسيرى چامب وكلب ومسز چويسزر ومسز بروداى ، وروى ريشموند وكيس ومستر پولى وغيرهم ممن تملأ أسماؤهم الصفحات. ولو استبعدنا هؤلاء جميعا لاستبعدنا ثلاثةأرباع شخصيات الرواية الانجليزية على الأقل ، بل ولاستبعدنا مناطق بأ كلها من انجلترا فى مجال الخيال ، فلا تتبقى إلا مناطق هنا وهناك ذات وجود حقيقى حى، ولـكنها غير آهلة مثل مستنقعات يوركشاير و«سسكس» وچورج دوجلاس باربى . ليس من السهل إذن إلغاء الشخصيات المسطحة بهذه البساطة . والحق أن مستر فورستر يحس ،إذ يفعل ذلك أن هناك خطأ ما . فهو يلاحظ أن الرواية المركبة ، تتطلب دائمـــا شخصيات مسطحة إلى جانب الشخصيات المتكاملة كذلك . وديكنز دليل على ذلك . فشخصياته كلها تقريباً مسطحة . . كل فرد منها ، على التقريب ، يمكن إيجازه فى جملة . ومع ذلك ففيها ذلك الإحساس الرائع بالعمق الإنسانى . وربما تدفع حيوية ديكنز الهائلة بشخصياته إلى التذبذب قليلا،حتى لتكتسب من حياته مايجعل لها وجودهاالخاص . . ويبدو جانب من جوانب عبقرية ديكنز فى استخدام الشخصيات النمطية والـكاريكاتيرية ، لأناس نتعرف عليهم بمجرد عودتهم إلى

الظهور ، ومع ذلك فإن لهم تأثيراً قوياً بعيداً عن الآلية ، ورؤية إنسانية غير ضحلة . وللذين لا يحبون ديكنز مبرراتهم الوجيهة. فلابد أن تكون له عيوبه . وهو بحق أحد كتابنا الكبار ، ويوحى نجاحه البعيد فى خلق الشخصيات المسطحة أن وراء هذا التسطيح أكثر مما يعترف به غلاة النقاد » أو أكثر مما يعترف به فورستر نفسه . فهو يحاول أن يقول إن شخصيات ديكنز حية رغم تسطيحها ؛ بقوله إن حيوية خالقها الهائلة تسبب لها « تذبذباً قليلا حتى لتكتسب من حياته ما يجعل لها حياتها الخاصة » ولكن القول ينطبق على أية شخصية من صنع الخيال ، ينطبق على ديمترى كارامازوف ، كما ينطبق على الأب جوزيو وبيكسنف . فالتخصيص هنا لا معنى له .

إن سمة الشخصية المسطحة، كما انتهينا فى فصل سابق ، أنها ثابتة . وبمعنى آخر «يمكن التعبير عنها بجملة واحدة» أو بجمل قليلة. وعلامة الشخصية الدرامية أنها تنمو ، ومن ثم فلا يمكن التعبير عنها بجملة واحدة ،أو بجمل قليلة فالأولى،الشخصية الخالصة أو النمطية أو الفكاهية حسب تقسيم مستر فورستر ، شخصية مسطحة ، والثانية ، الشخصية الدرامية ، النامية ، شخصية متكاملة : إلى هنا لا مجال للخلاف. ومع

ذلك فالشخصية الأولى ، قادرة على «التأثير غير الآلى والرؤية الإنسانية غير الضحلة » فكيف يتأتى ذلك ؟

توضيح ذلك يسير جداً ، فللشخصية المسطحة جانبان ، بما أنها مسطحة. فكل الشخصيات المسطحة ، من الناحية الصورية ، مصنوعة بمعنى ما . فهى تستمر فى ترديد أشياء على أنها حقيقية . ولعل تلك الأشياء كانت حقيقية ذات مرة ، ولكنها تخلت منذ بعيد عن وجودها المقنع الأول؛ وأصبحت مألوفة. وكل إنسان على هذا النحو ، يردد بعض الآراء بما يشبه الآلية تماماً ، كما يرد كل إنسان بعض الإشارات التى كانت من قبل تلقائية ذات دلالات شعورية . وهذا التراكم فى العادات ، سواء أملته طبيعته أو فرضته التقاليد ، هو الذى يجعل من الكائن الإنسانى موضوعاً ممكناً للتفكه . والشخصية المسطحة تجسيد للعادة فى المقام الأول .

أما الشخصية الدراميـة فنقيض الشخصية أسيرة العادة ، إنها الاستثناء الدائم ، إنها تحطم العادة ، أو تتحطم من أجلها العادة ؛ إنها تكشف حقيقة ذاتها ، أو هى فى عبارة أخرى ، تنمو . إنها تحيل طبيعتها الحقيقية إلى دراما ، بينما لا تفعل الشخصية المسطحة ذلك.

إلا بطبيعتها المفتعلة ، أو على أحسن وجه ، بشيء ما كان حقيقيا ثم لم يعد كذلك بعد . ولهذا فإن كلام الشخصية الدرامية حقيقي فعلا ، وكلام الشخصية المسطحة مظهرى أو رمزى .

ومن الأمثلة القليلة التالية يمكن أن تزداد هذه المسألة الشديدة الوضوح وضوحا :

المثل الأول .

وصية ما يكل هنشارد

ألا تدرى إليزابيث فرفراى
بموتى ، وألا تأسى من أجلى .
وألا أدفن فى أرض مباركة .
وألا يطلب إلى سادن الكنيسة أن يقرع الأجراس
وألا يرغب أحد فى رؤية جثمانى
وألا يسير المشيعون فى جنازتى
وألا تغرس الزهور فوق قبرى
وألا يذكرنى أحد .

على هذا أوقع باسمى .

وهاك الأمثلة الأخرى .

حتى للبيض مغزاه . أنظر كيف يأتى ثم يمضى !! كل المتع عابرة.
إننا لا نستطيع حتى أن نأكل طويلا . ولو أننا أفرطنا فى المشروبات
غير الضارة لأصابنا الاستسقاء ، ولو أفرطنا فى الخمر لسكرنا . فيالها
من فكرة مريحة !!

* * *

« ما دمت قد انتهيت إلى أنك غير جادة فى رفضى ، فسأختار
أن أرد ذلك إلى رغبتك فى مضاعفة حبى بالهواجس على أسلوب
النساء المصريات المألوف »

* * *

« كاب بريتون جزيرة ! رائعة ! — أرنى إياها على الخريطة ..
هذه هى يقينا . سيدى العزيز ، إنك توافينا دائما بالأنباء الطيبة ، لابد
أن أذهب وأخبر الملك أن كاب بريتون جزيرة » .

الاقتباس الأخير من التاريخ ، أما الاقتباسات الأخرى فمن

قصص . والفرق ، على أية حال واضح جـــداً بين الإقتباسات الأخيرة والإقتباس الأول . فمايكل هنشارد يتحدث من القلب ، أما الآخرون فيتحدثون من ذواتهم الخاضعة للعادة ، والقارىء يعى ذلك فى وضوح .

والمسترفورستر يـــكتب وكأن القارىء لايعى ذلك ، كأن الشخصيات المسطحة وضعت هناك لتخدعنا ، وكأن الروائى نفسه لم يفهم الجانب الآخر منها . ومن الواضح أنه لم يقصد ذلك تماما ، ومع ذلك فإن هذا الفرض هو سر اعتراضه على الشخصيات المسطحة. صحيح أن المسز ميكوبر تردد دائما « لن أهجر مسز ميكوبر أبداً » وأن الـكونتيسة تقول « رغم فخرنا بأبينا فينبغى أن نخفى ذكراه » غير أن هذا ليس كل شىء . فهما تقصدان ما تقولانه بمعنى ما ؛ ولـكن فى طريقة مسز ميكوبر والـكونتيسة من النفاق ما يكفى ليـكشف بدقة عن الشخصية الحقيقة لـكل منهما ، تلك الشخصية التى تنطبع ملامحها على الوجه الآخر من الإسطوانة . وبكسنف هو الآخر إذ يرد دائماً قوله : « يا لها من فـكرة مريحـــة » ! ! لايعنى ما يقوله أبدا ، ومع ذلك فان الواجهة توحى دون حاجة إلى توضيح ، بالرجل الحقيقى الذى تخبئه وراءها. الرواية الدرامية تكاد تكون كشفا

خائصا ، ورواية الشخصية ايماء تخيلي بحت . وبكسنف يقدم إلينا من خلال العرض السطح التام حتى أن ديكنز لو لم يجعله يقترف عملا وضيعا أو شائنا لعرفنا أنه منافق . إن كشف النقاب عن الشخصيات المسطحة التي كان ديكنز مولعا بها إلى هذا الحد ، هو في الحقيقة عمل غير سار فهو يذيع على الملأ سراً مكشوفا . فديكنز يضع حداً لحياة بكسنف حين ينزع عنه النقاب فلا يبقى منه شيء ، إذ تختفي المادة باختفاء شكلها . أما ثاكرى فقد كان أذكى من أن يفعل مثل هذا فهو نادراً ما يكشف النقاب عن شخصياته لأنه يدرك أنها دائما بلانقاب .

هذا إذن هو السبب في أن الشخصيات المسطحة يمكن أن « توجز في عبارة ، ويظل مع ذلك هذا الإحساس الرائع بالعمق الإنساني » . على أن المستر فورستر رغم قوله هذا يظلم الشخصية المسطحة مرة أخرى . ولاشك أن عبارة « لن أهجر مستر ميكوبر أبداً » توضح لنا شخصية مسز ميكوبر حين نلتقي بها ، ولكن هذه العبارة لا يمكن أن تكون خالقتها؛ إنها تحيا أمامنا لأنها تقول دائماً أشياء متعددة متمشية مع عبارة « لن أهجر مستر ميكوبر أبداً » كما أن لماحيتها الذكية في انتهاز الفرص وتفاؤلها الأحمق ، وأسرتها المتزايدة دائماً ، كل ذلك

يتفق مع تلك العبارة . ولاشك أن الحقيقة الدائمة وتوافق صفاتها لا تجعل الشخصية المسطحة أقل تميزاً من حيث الإبداع الخيالى ، من الشخصية المتكاملة ، إنها ليست أقل صدقاً ، ولكنها مختلفة فحسب. إنها ترينا الحقيقى الذى يختفى تحت سطح المألوف . ولو لم تفعل ذلك لكانت عديمة القيمة ، ولما كان فيها « ذلك الإحساس الرائع بالعمق الإنسانى » ، ولأنها تكشف تلك المفارقة الدائمة بين المألوف والحقيقى ، فان عليها إذن ، أن تعدهما صفتين ثابتتين غير قابلتين للحركة . فاذا نزعت نحو النمو فقدت المفارقة عموميتها .

* * *

من الواضح أننا قد قسمنا الرواية النثرية إلى ثلاثة أقسام : رواية الشخصية والرواية الدرامية والرواية التسجيلية ، وقد استخدمنا تقسيمات يمكن أن تنطبق كذلك ، على الأشكال الأخرى من الأدب الإبداعى . وهذا أمر كان لا بد منه فإن قوانين الخيال فى بعض الأحوال ، تظل هى هى سواء كان مجال تعبير الكاتب هو النثر أم الشعر ، وسواء استخدم الشكل الدرامى أم الشكل الروائى . ومن الواضح أن الرواية الدرامية وثيقة الصلة فى بنائها بقسم كبير من الأدب ، بكل الأدب الدرامى فى المحل الأول سواء التراجيديا أو الكوميديا ،

وكذلك بالأدب الملحمى والسيرة Sayr . فى المسرحية تظهر الخصائص التى وجدناها فى الرواية الدرامية فى صورتها النقية: الانحصار فى مشهد واحد ؛ وعزل الشخصيات ؛ وتكشف النمو فى اتجاهه نحو الهدف ؛ والصراع ؛ والخاتمة ؛ كل هذه الخصائص نجدها فى المسرحية ، كما نجدها فى « مرتفعات ويذرنج » أو فى «عودة الغريب». وربما كان « الانحصار فى مشهد واحد » قابلا للمناقشة. ففى المسرحية يتغير المشهد بالطبع ، ولكن ربما قيل إن ضرورات الخلق الدرامى تنفى عن التغير كل دلالة كبيرة ؛ فقد يبدو فى المسرحية مرج عاصف ، أو شاطىء صخرى قرب دوفر ، أو فناء كنيسة ؛ ولكن أنظار المشاهدين تثبت على منطقة صغيرة مضيئة ، تظهر عليها نفس الشخصيات مرة بعد مرة. حتى ينتهى بينها الصراع. وكما يحدث فى الرواية الدرامية كذلك يكون المنظر فى المسرحية أكثر من منظر بعينه ، فهو رمزى إلى حدما . وسواء حافظ المؤلف على الوحدات أم لم يحافظ ، فإن العرض الدرامى الملموس يبعث إحساسا بالوحدة أتم من أى إحساس بها يمكن أن يبعثه أى نوع آخر من الأنواع الأدبية . وينطبق هذا على التراجيديا كما ينطبق على الكوميديا . فبينهما وبين الرواية الدرامية ــ كما رأينا ــ صلات وثيقة ، فبين « مرتفعات ويذرنج » والتراجيديا صلة ، وبين

« الكبرياء والهوى » والكوميديا صلة . وإذن فالاصطلاح «درامى» اصطلاح دقيق فى انطباقه على الرواية .

أما رواية الشخصية فإن كشف علاقات بينها وبين الشعر ، أو بينها وبين الأدب الدرامى أمر أعسر من ذلك . فهى تبدو على عكس الرواية الدرامية ، شكلا نثريا خالصا . إنها النموذج الوحيد من الرواية الذى إن أعد للمسرح فقد كل معنى . وقد يمكن أن تعد للمسرح روايات « مرتفعات ويذرنج » و « عمدة كاستربردج » و « دير بارم » La charteureuse deparme لأن حركتها يمكن أن تركز فى عدة مشاهد متطورة . أما عن الصورة الفسيحة للمجتمع فى « سوق الغرور » و « توم جونس » فالمسرح أضيق من أن يتسع لها ، حتى لتفقد « على المسرح » سعتها وخواصها المميزة لها . ولا نستطيع أيضاً أن نجد فى الشعر ما يشبه رواية الشخصية إلا فى شذرات هنا وهناك . ففى « المدخل إلى حكايات من كانتربرى » ربما وجدنا لمحات قليلة من السخرية والاستبطان البارع ، كما فى حكاية الشحاذين الظرفاء ، ذات شبه برواية الشخصية ، ربما ، ولكن ذلك لا يمكن أن يقاس إلى ما فى روايتى « توم جونس » و « سوق الغرور » ؛ ولا يمكن أن تكون العلاقة بين المدخل وبين الروايتين كالعلاقة بين تراجيديا شعرية كبيرة ،

ورواية درامية عظيمة . ومن جهة أخرى فقد لاحظ الدارسون أن هناك علاقة بين رواية الشخصية وغيرها من الأشكال النثرية الأخرى، كمقالات أديسون، والمذكرات والرسائل والخواطر التى اعتاد الناس أن يسموها « بالشخصيات » . وقد استانفت رواية الشخصية فى تطورها كل تلك التقاليد الصغيرة ، وهى الآن أكثر أهمية من كل هذه الأشكال مجتمعة . أما الرواية الدرامية فقد عادت فى تقاليدها إلى تقاليد المأساة الدرامية والملحمة ؛ أى إلى أقدم التقاليد وأعظمها فى الأدب الخيالى. ولم تأخذ رواية الشخصية شكلا أدبيا واسعا مرموقا إلا فى مرحلة متأخرة جداً .

ولما كانت الرواية شكلا يقوم على مثل هذه الأصالة وذلك المدى، فإن أية تعميمات عنها لا تنطبق على أشكال أخرى من الأدب الإبداعى إلا فى بعض الحالات الخاصة . على أن ذلك خير — وإن تم بصورة جزئية . إذ الغرض من هذه الدراسة هو أن أبين أن حبكة الرواية ضرورة شعرية أو جمالية كأية ضرورة فى أى نوع آخر من الأنواع الأدبية. إنها صورة للحياة، لا مجرد تسجيل حرفى للتجربة ، ولما كانت صورة فقد كان عليها أن تراعى الشروط التى يتم للصورة عن طريقها وحدها كما لها وعموميتها وهذه الشروط — كما حاولت أن أوضح —

تنتهى إلى أن تكون عرضا للأحداث فى الزمان والمكان . ويستطيع الكاتب ، وقد رأى الحياة فى بعدها الزمانى ، أو فى بعدها المكانى ، أن يبني علاقات حبكته وقيمها الديناميــة بنجاح وحتى النهاية، وأن يحول إحساسه الغامض العرضى للحياة إلى صورة إيجابية، إلى حكم خيالى . وإن لنا نفس الحق فى أن نطلب من الرواية هذا الحكم الخيالى كما نطلبه من التراجيديا الشعرية ، ومن الملحمة ؛ لأن الرواية شكل من الأشكال الفنية ، كهذين . وإلا فهى لاشىء . فإذا لم يتم هذا التحول فى أغلب الروايات فإننا لنعرف إذن كيف نقومها ؛ إنها ليست أدبا وإنما مجرد اعترافات . وكذلك فى رواية الحقبة إذا قنع كاتبها برسم صورة للتغيرات المعاصرة فى المجتمع فإننا ندرك توا أن هذا ليس أدبا بل صحافة . والحق أن لما يذيع فى عصر من بعض التقاليد أثره الكبير . وأن من العسير تقويض مكانة الأعمال التى استقر وضعها . ورواية الحقبة من هــذا النوع ولعل الزمن وحده أن يزيحها من مكانها الخطير من الأدب ، وأن يعيدها إلى دائرة أكثر تواضعا . وعلى النقد أن يساعد بكل طاقته فى هذا الشأن . ولاشك أن التجارب الكثيرة الجريئة التى حدثت

أخيراً فى الشكل قد نبعت مما شهدناه من ضعف مستوى التقاليد التى راعتها الرواية فى العشرين سنة الأخيرة أو نحوها . ولو استطعنا أن نثبت أن تلك التقاليد ليست محاكاة للقديم ، بل مجرد شىء عصرى ، فلعل موقفنا منها يكون أكثر فعالية وأقل عنفا .

فهرس الكتاب

دار الجيل للطباعة ٤١ قصر اللؤلؤة - الفجالة
تليفون ٩٠٥٢٩٦



دار الجيل للطباعة ١٤ قصر اللؤلؤة - الفجالة
تليفون ٩٠٥٢٩٦

